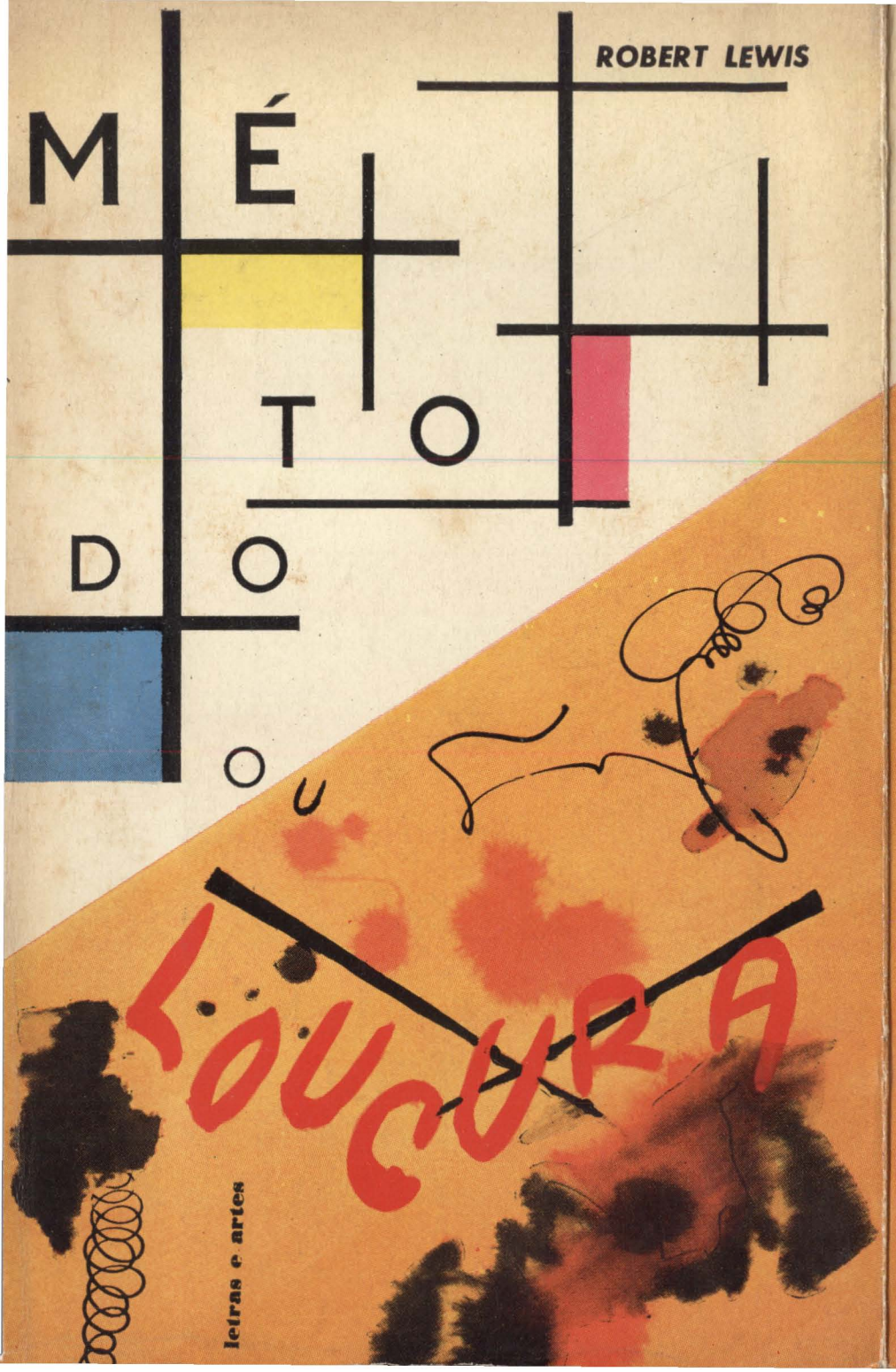


ROBERT LEWIS

MÉTODO OU LOUCURA

O conhecido diretor americano, Robert Lewis, cujas produções de A CASA DE CHÁ DO LUAR DE AGÔSTO, BRIGADOON e CANDIDE alcançaram tamanho sucesso, escreveu sôbre "o Método" um livro útil que mostra seu pleno conhecimento da matéria. Mr. Lewis esclarece os tabus e incompreensões que se multiplicam em tôrno do Método, reconstitui seu desenvolvimento como uma teoria acessível de técnica interpretativa, desde sua concepção por Stanislavski até sua aplicação no teatro contemporâneo.

Êste livro já foi aplaudido nos Estados Unidos (onde está em sua segunda edição) por diretores, atôres, autores, e críticos. Aqui estão algumas de suas opiniões:

"O livro mais importante sôbre técnica interpretativa que apareceu em muitos anos." *Saturday Review.*

"MÉTODO OU LOUCURA foi incluída em nossa lista de leitura obrigatória". — *Escola Dramática da Universidade de Yale.*

"Fascinante, lúcido e informal". — *Sir John Gielgud.*

"Transbordante de excepcional senso comum sôbre o teatro". — *William Inge,* dramaturgo.

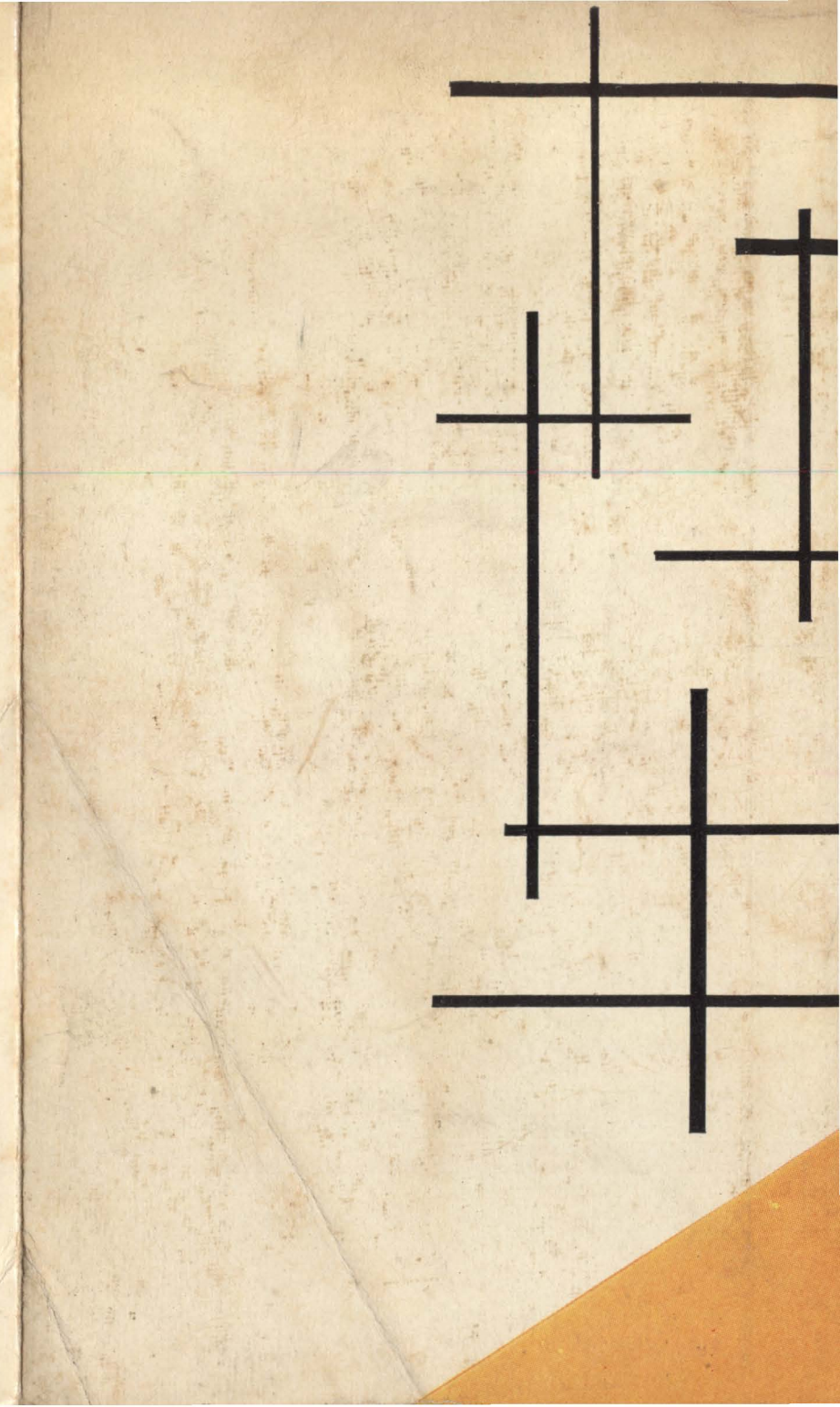
"Lewis é um dos homens de raciocínio mais claro e de maior espírito no teatro". — *Elia Kazan,* diretor.

"O melhor é comprá-lo, lê-lo, dar-lhe atenção, e usá-lo para seu aprimoramento profissional, seja qual fôr sua posição". — *New York Telegraph.*

"São oito palestras estupendas sôbre técnica interpretativa, que ensinam o público a ver muito mais do que olhos ignorantes possam revelar". — *Vogue.*

"Seria impossível dizer em poucas palavras por que razão, exatamente, é vital que o livro seja publicado neste país o mais breve possível; mas posso garantir que é." — *Michael MacOwen,* Academia de Música e Arte Dramática de Londres.

"Há muito tempo não lia um livro sôbre teatro que combinasse tão bem a originalidade, o prazer da leitura e a profundidade do conteúdo. É um livro de primeira qualidade, que mantém um sabor popular mesmo ao expressar pensamentos os mais intelectuais". — *James Forsythe,* dramaturgo.



MÉTODO OU LOUCURA

Do original inglês:
METHOD OR MADNESS

Desenho de capa
PAULO SOLON RIBEIRO

1962

Reservados todos os direitos de publicação em língua portuguêsa, total ou parcial, pela
EDITÔRA LETRAS E ARTES
Rua Rodrigo Silva, 14-A — Rio de Janeiro
que se reserva a propriedade sôbre esta tradução.

IMPRESSO NOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
PRINTED IN THE UNITED STATES OF BRAZIL

NOTA DO EDITOR

ROBERT LEWIS não concebeu MÉTODO OU LOUCURA como um livro. O que foi publicado foi simplesmente a transcrição da gravação em fita magnética de suas oito palestras sôbre o sistema de Stanislavski, realizadas para profissionais de teatro. O que se nota, portanto, é a extrema informalidade do autor que, num país já de si bastante informal, falava a uma classe mais informal ainda: a teatral. Essa concepção inicial reflete-se no tom do livro, e muitas vêzes é necessário lembrarmo-nos que tudo foi dito *em voz alta.*

Quanto ao título, convém lembrar que tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra a fala de Polonius no HAMLET, em que diz que "há método na loucura" do príncipe da Dinamarca, tornou-se parte da língua, o que faz com que MÉTODO OU LOUCURA evoque imediatamente uma imagem teatral a todos os leitores de língua inglêsa.

Algumas referências locais, que nos pareceram pouco conhecidas no Brasil, foram esclarecidas em rodapé.

Quanto às peças mencionadas no texto, usamos títulos em português quando êsses já têm tradução consagrada, mas mantivemos o original nas que não são divulgadas entre nós, juntando uma tradução literal do título, entre parênteses, na primeira ocasião em que são encontrados.

Rio, 1962

INTRODUÇÃO

POR HAROLD CLURMAN

AS palestras informais que Robert Lewis fêz para um público de atôres profissionais constituem uma espécie de codicilo dos clássicos da matéria, os três livros de Constantin Stanislavski, "pai" do chamado "Método" ou, como o seu criador preferia dizer, "sistema", que leva o seu nome. Durante o correr das palestras os três livros são fartamente mencionados e citados.

O que mais distingue as palestras de Lewis, além de seu humor, é sua sensatez. *Lendo-as, lembrei-me de uma frase que ouvi certa vez, e cujo autor não recordo mais: "Antes um bom médico com a teoria errada do que um mau com a teoria certa". Muito embora Lewis seja um* médico *com a teoria certa, o espírito daquela frase é bem o lema destas palestras.*

A sensatez *tornou-se uma necessidade imperativa no que toca ao Método, que pode ser definido simplesmente como a formalização codificada da técnica da interpretação.*

A razão pela qual tanta tolice e baboseira amadorística é dita a respeito dêsse assunto racional e razoável é a constante busca que existe entre nós de tôda espécie de "mágica". Andamos sempre à cata do que seja novidade e funcione como amuleto. Toma-se o nôvo remédio três vêzes ao dia — depois de sacudir bem o aluno — e "abracadabra!" tem-se pronto um ator, um artista, talvez até mesmo um gênio.

Talvez o leitor tenha notado que chamei o Método de uma formalização da técnica da interpretação. *Não disse da interpretação "realista". Essa distinção é importante porque o Método foi adotado pelo teatro de Stanislavski (Teatro de Arte de Moscou), por volta de 1911, época áurea do realismo (Chekov, Gorki, etc.), e pelo teatro americano entre 1925 e 1935 quando as peças de Sidney Kingsley, Clifford Odets e autores congêneres eram objeto de atenção especial. Foi nesse tipo de peça que a eficiência do Método foi primeiro demonstrada de maneira incontestável, mas desejo chamar a atenção de todos para o fato de que, apesar de existir uma coincidência histórica ou cronológica entre a escola realista de dramaturgia e o Método, êste último se relaciona a* tôda espécie de interpretação — *tôda boa interpretação — e não sòmente ao campo restrito da interpretação realista.*

Nunca é demais repetir que o Método não é um estilo. O estilo no teatro depende da natureza da peça apresentada, de concepções de produção, do temperamento do diretor e do elenco. O Método é uma técnica, um método de adestramento do ator para que êle possa, com a experiência adquirida através dos anos, desenvolver uma técnica graças à qual possa vir a fazer o uso mais integral possível de si mesmo como intérprete de personagens de peças.

A prova de que o que digo é um fato, e não apenas uma impressão pessoal, está no próprio trabalho de Lewis como diretor profissional — e de sucesso — na Broadway. Tendo sido êle mesmo treinado como ator dentro das normas do Método (no Group Theatre, que na América foi o primeiro a adotar em larga escala o Método em suas produções) Lewis dirigiu, entre outras, MY HEART'S IN THE HIGHLANDS, (MEU CORAÇÃO ESTÁ NAS MONTANHAS) de Saroyan, que é uma peça poética, BRIGADOON, que é uma comédia musicada, THE HAPPY TIME (A ÉPOCA FELIZ) que é uma comédia de costumes franco-canadense, e A CASA DE CHÁ DO LUAR

DE AGÔSTO, que, muito embora estilizada até certo ponto pela produção, é uma comédia tìpicamente americana.

Aqui temos, então, palavras sôbre teatro por um homem de teatro, palavras que aliviaram o ar de névoa que se formara em tôrno da sensatíssima estrutura do Método — palavras úteis e necessárias.

New York City.

PRIMEIRA PALESTRA

ANTECEDENTES

HORA: *23.30 de 15 de abril de 1957.*

LOCAL: *A sala e o palco vazio do Playhouse Theatre em Nova Iorque. A sala está fervilhando, com mais de 007 atôres, alguns autores, cenógrafos, e uns poucos críticos. No palco há um banco alto, uma estante para o conferencista e uma mesa. Da esquerda entra o Conferencista, trôpego ao pêso de sua enorme documentação: livros de Stanislavski e sôbre Stanislavski, volumes monumentais sôbre técnicas de teatro e de outras artes, revistas, e até mesmo um disco arcaico e precioso gravado por Tommaso Salvini. O aplauso que saúda o orador confunde-se com o riso quando êle começa cuidadosamente a descarregar seu material na mesa e encara seus colegas de teatro.*

TALVEZ FÔSSE MELHOR NÃO ESTRAGAR A BOA IMPRESsão!... Mas, vamos começar. Ou talvez seja mais certo dizer — vamos recomeçar, pois eu tenho ouvido tanta falação sôbre os prós e contras do Método que julguei que seria uma boa idéia fazer mais oito palestras sôbre o assunto! Não é que queira apenas aumentar a quantidade de falação; mas o fato é que a maior parte do que se tem dito é tão confuso que eu mesmo já estava ficando confuso. Talvez que, juntos, nós possamos esclarecer alguns pontos.

Por exemplo, andei ouvindo dizer que "o Método é a única solução para uma interpretação autêntica". E no entanto conheço tôda uma série de grandes atôres que nem ao menos sabem que êle existe. Além do mais conheço um grande número de grandes atôres que são violentamente con-

tra o Método. Por outro lado, já ouví dizer que "o Método é uma praga; está liquidando com o teatro". E no entanto conheço muitos grandes atôres que nada fazem que seja incompatível com o Método tal como eu o entendo. Já ouvi dizer, também, que o Método é limitador, que só pode ser usado em "peças a respeito da vida de uma família do Bronx (*), que é inútil para Shakespeare, e que é desdenhado por todos os bons atôres inglêses.

(Nesta altura desci do banco onde estava empoleirado e, atravessando até à mesa, apanhei um livro: THE ACTORS' WAYS AND MEANS, de Michael Redgrave).

No entanto, há um alto e permanente elogio do Método feito neste livro, escrito por um famoso ator shakespeareano inglês. Podem ficar descansados que hoje tudo aqui é documentado!

Uma das acusações mais constantes feitas aos atôres que usam o Método é a de que são uns "resmungadores". Um produtor amigo meu, quando soube que eu ia falar sôbre o assunto, só deu uma sugestão: "Quando alguém paga cinco dólares e meio por uma entrada, tem direito a ouvir o que está sendo dito!"

E, no entanto, uma das maiores inspirações para Stanislavski na fase inicial da formulação do seu Método foi Tommaso Salvini, o famoso ator italiano. Exatamente o homem que dizia "os três requisitos para se interpretar um grande papel trágico são voz, voz, e mais voz". George Henry Lewes, notável crítico inglês, que viu Salvini já no final de sua carreira, em OTELO, declarou que em certas cenas sentia que Salvini era o maior orador que jamais ouvira. De passagem, e em consideração ao amor de Stanislavski pela verdade, é preciso acrescentar que Lewes também disse que Salvini "representava demais e sentia de menos". Seja como fôr, nós não

(*) Zona residencial proletária em Nova Iorque.

estávamos lá e não há nada tão difícil quanto verificar a exatidão dos relatos sôbre atuações passadas. Mas tenho aqui comigo uma gravação da voz de Salvini. Não tenho vitrola para tocá-la, mas por uma questão de documentação trouxe-a aqui para mostrá-la. Aí está! *(aqui mostrei o disco).* Repito que hoje está tudo tão documentado quanto no F.B.I.! Acredito que êsse seja o único disco de Tommaso Salvini existente no país. Pelo preço que paguei acho bom ser o único! Comprei-o de um colecionador numa cidade muito pequena da Inglaterra. É um disco Zonophone, feito em Milão por volta de 1903. IL SOGNO DI SAUL é o trecho gravado, da peça SAUL, de Alfieri, considerado por muitos como o Shakespeare da Italia. Salvini nasceu em 1829, de modo que já era bastante velho quando fêz o disco, mas mesmo assim a gravação é prova incontestável de que Salvini era um grande "orador". Stanislavski, em outras palavras, não escutou um resmungador e resolveu elaborar um sistema para ensinar a resmungar. Isso só aconteceu muito mais tarde...

Stanislavski diz aqui, em seu livro A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM, "lembro-me, por exemplo, do solilóquio de Corrado no melodrama A FAMÍLIA DO CRIMINOSO, interpretado por Tommaso Salvini. O solilóquio descreve a fuga de um criminoso da prisão. Eu não falava uma palavra de italiano: não tinha a menor idéia do que o ator estava relatando, mas sentia-me profundamente envolvido por tôdas as emoções detalhadas que êle experimentava. Fui auxiliado, em grande parte, não só pelas magníficas entonações de Salvini como também pela expressividade excepcionalmente nítida do tempo-ritmo de seu modo de falar".

De certo modo, o conflito de opiniões é rotineiro em qualquer arte, já que não existem critérios absolutos. O debate da arte deve ser até estimulante, seja qual fôr o ponto de vista adotado. Mas quando se trata do Método os debates tendem a tornar-se amargos e pessoais, perdendo o tom de

polêmica que deveria ser mantido. Correm boatos a respeito de produtores e diretores que só trabalham com "atôres do Método", e outros a respeito de produtores e diretores que fogem dos seguidores do Método como o diabo da cruz. E é por isso mesmo que aqui neste palco eu gostaria de procurar elevar essa discussão a um plano mais técnico, para podermos examinar a questão a frio. Aliás, estou ciente de que antes de chegar ao fim sou capaz de ser morto pelos estilhaços que sem dúvida vão voar por aqui.

Li, pessoalmente, tôdas as cartas pedindo inscrição para esta série de palestras — cêrca de cinco mil — porque estava interessado em saber o que os candidatos pensavam a respeito, o que gostariam de ouvir aqui, e também o que imaginavam que eu fôsse dizer. Um grande número de cartas defendia o Método, e um grande número atacava-o violentamente. E um grande número esqueceu de incluir um envelope selado para a remessa das entradas!

Estudando essas cartas pareceu-me que existem quatro categorias de opinião a respeito do Método. Em primeiro lugar estão os "Devotos". São os eleitos. Consideram-se membros de uma ordem religiosa, e encaram todos os que ficam de fora como infiéis. Ao segundo grupo poderíamos chamar de "Injustiçados Furiosos". Êsses, nas mais das vêzes, não têm a menor idéia do que trata o assunto mas sempre dão a impressão de que se sentem excluídos de alguma coisa importante. Um terceiro grupo, muito numeroso, é o dos "Confusionistas Atônitos". Êsse grupo é formado por pessoas que possìvelmente ouviram uma aula dada por um amigo de alguém que foi expulso de um dos primeiros cursos dados em 1930 por Mme. Ouspenskaya. Mas descobri que existe também um quarto grupo, pequeno mas decidido (que geralmente só escrevia a frase "Mande uma entrada"), que parecia objetivamente interessado no estudo de tôdas as técnicas dramáticas. É a êsse grupo que gostaria de me dirigir.

Chegou o momento de metermos mãos à obra. Tentarei primeiro descrever o que eu julgo que seja realmente o Método. Tentarei ao menos dissipar tudo o que possa sugerir um clima de mistério. Pessoalmente nunca cheguei a descobrir a razão pela qual alguém possa achar que o Método tem mistério; *(exibindo os dois livros de Stanislavski)* aqui está a bíblia: A PREPARAÇÃO DO ATOR e A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM. A única coisa a fazer é ler êsses dois livros; está tudo aqui; e existem inúmeros livros sôbre o assunto. A idéia de mistério só pode ter surgido de duas fontes. Em primeiro lugar, da atitude de Sumo-Sacerdote que é tomada por alguns dos "propagadores da fé"; e em segundo, por uma espécie de aversão do "profissional" contra tudo aquilo que possa cheirar a livresco. Nunca pude atinar com a razão dessa aversão entre atôres já que dançarinos, cantores e violinistas — particularmente os bons — estudam e se exercitam a vida inteira; e quanto melhores são seus instrumentos, maior a técnica de que necessitam para apoiá-los.

Tentarei apontar o que creio sejam as aplicações do Método e suas possíveis deturpações. Talvez que com estas conversas alguns pontos fiquem mais claros para mim também. Ao fim de cada curso no meu estúdio sempre verifiquei que mesmo quando nada mais havia acontecido, ao menos muita coisa se tinha esclarecido para mim. Afinal de contas, em meu trabalho de diretor sou forçado a enfrentar atitudes as mais diversas, em ensaios. Como acontece no meu trabalho de aula, o que busco aqui é esclarecimento, e não "valores absolutos". Não há fronteiras definidas em arte, e o que desejo neste momento é diminuir, e não aumentar, o número de dogmas. Para alguns assuntos os dogmas são excelentes, mas parece que os artistas não se dão lá muito bem com êles. Quando eu era professor na Escola Dramática de Yale sempre procurei me lembrar de avisar, no início do curso, que eu consideraria meu melhor aluno aquêle que escutasse com maior atenção tudo o que eu tinha a dizer e conseguisse es-

quecer de tudo com mais elegância! E espero que vocês façam o mesmo, porque acredito que, no caso do artista, o que se aprende deve ser inteiramente assimilado para depois aparecer, de algum modo, inconscientemente, no trabalho realizado.

Vou agora dar um esquema dos assuntos que pretendo abordar nestas oito palestras, para que possam ter uma noção geral do plano. Primeiro, relatarei minha experiência pessoal com o Método, que cobre um período de aproximadamente vinte e oito anos. Não estou querendo parecer "doutor" em Método — mas parece-me que, depois de mais de um quarto de século de contato diário, ao menos por osmose alguma coisa deve ter sido assimilada. Depois vou tentar historiar o Método em si. A seguir tentarei discutir técnicas de interpretação em geral. Vocês devem lembrar-se de que existe mais de um método! Além disso tentarei definir o Método e descrevê-lo em detalhe, segundo os escritos e organogramas do homem que o criou e, mais tarde, indicar o que me parecem ser suas boas e más aplicações. Depois disso chegarei àquela pergunta, nada original: Que é a verdade? Quero dizer, é claro, que é autenticidade de interpretação? Êsse ponto na certa vai criar caso, pois a mim parece que se cometem mais crimes artísticos em nome da verdade do que no de qualquer outra virtude. A verdade *de quem?* Que é que pode haver de mais falso do que algumas "verdades" que vemos sôltas em nossos palcos? Será que o objetivo do Método é o de criar a *vida real* no palco — e será que alguém está interessado em vê-la? A seguir: Ator ou artista? Nesse ponto tentarei debater a interpretação teatral em relação com a música, a pintura, e outras artes. E finalmente chegaremos ao Método em relação ao teatro poético, o musical, Shakespeare, etc.

Comecemos com minha experiência com o Método: a primeira vez que me lembro de ter ouvido qualquer coisa ao menos remotamente ligada a êle foi em 1929. Eu era aprendiz de ator na companhia de Eva LeGallienne, a Civic Reper-

tory Company. Durante um ensaio — pode ser que tenha sido ROMEU E JULIETA ou qualquer outra das peças em que fiz pontas — Miss LeGallienne e Mr. Jacob Ben-Ami estavam conversando no palco. Não me lembro do que êle disse, mas lembro-me de que ela respondeu:

"Não é a isso que chamam de "memória emocional?". Para mim o têrmo não tinha a menor significação, porém mais tarde compreendi que estavam falando de uma expressão de Stanislavski que no Group Theatre chamávamos de "memória afetiva". Mais adiante darei uma definição detalhada do têrmo, mas antes gostaria de contar a primeira ocasião em que pude observar um aspecto da atitude baseada em Stanislavski em funcionamento num palco.

Jacob Ben-Ami estava com a Civic Repertory Company em 1929. Êle era um ator fantástico, e ainda é: um ator lírico, com uma sensibilidade autêntica e uma imaginação rica. Aproximei-me dêle mais do que dos outros atôres, e de certo modo tornei-me seu aprendiz. Havia qualquer coisa em sua interpretação que me fascinava, de modo que procurava ajudá-lo em pequenas tarefas que me permitiam ficar perto dêle enquanto trabalhava. Às vêzes segurava o texto enquanto êle estudava seu papel, e dava-lhe as deixas. E por falar nisso, uma vez ouvi Ben-Ami dizer uma coisa que na certa apavoraria alguns dos sacrossantos discípulos atuais do Método. Eu estava dando as deixas enquanto êle estudava O CEREJAL e ouvi-o dizendo Bom, deixa-me ver; eu digo "Alguma coisa mais ou menos como uma barata... e aí a platéia ri... e aí eu digo..."

Seja como fôr, uma das peças que fizemos foi O MORTO VIVO, de Tolstoi. Eu fazia o papel de um garção numa cena com Ben-Ami e tinha de abrir uma garrafa de champanhe — abrir e fazer a rôlha saltar, o que aliás não é muito fácil. Mas o fato é que logo depois que eu saía de cena êle tinha um grande momento. Eu só quero contar essa história porque

foi uma das primeiras vêzes em que vi acontecer num palco alguma coisa suficientemente notável para ficar gravada para o resto da vida. A vida teatral é feita dêsses grandes momentos, e tôda noite eu ficava na coxia vendo a mesma cena. Ben-Ami fazia *Fedya* no MORTO VIVO, e chegava o momento em que êle tentava suicidar-se. Êle queria libertar a mulher de seu casamento e então escrevia um bilhete de despedida (era isso que êle fazia enquanto eu tentava abrir a garrafa), pegava um revólver e tentava matar-se. Mas não se matava: faltava-lhe a coragem.

Naquela mesma temporada eu tinha visto o grupo de Reinhardt fazer a mesma peça, e quem fazia *Fedya* era outro grande ator, Alexandre Moissi. Êle fazia um sucesso enorme naquele papel, e aquêle mesmo momento era também inolvidável em sua interpretação. Se alguém aqui o viu, há de se lembrar. Não tentarei imitar Moissi ou Ben-Ami, mas por uma questão de ilustração tentarei ao menos descrever a diferença do que acontecia naquele mesmo momento em cada interpretação.

Moissi, como todos sabem, tinha uma voz maravilhosa. Cantava muito bem — eu o ouvi cantar — e existem vários discos de sua voz falada. Lembro-me do momento exato na produção de Reinhardt de O MORTO-VIVO em que Moissi punha o revólver de encontro à cabeça *(nesta altura eu imitei o gesto),* mantinha-o assim por um segundo, e depois soltava um gemido lancinante: "Ich kann nicht!". Imediatamente alguém batia na porta e Moissi sussurrava, excitadíssimo, alguma coisa como "Quem é? Um momento!" O tremendo contraste entre aquêle grito aterrador e o sussurro era tão chocante, dinâmicamente, que se tornava inesquecível: um momento magnífico. Ben-Ami naquele mesmo momento agia de maneira inteiramente diversa. Ia para defronte de um espelho, olhava fixamente para êle, e começava a levantar o revólver em direção à cabeça. Quando êle chegava

mais ou menos a esta altura *(e aqui eu novamente imitava o gesto),* a platéia inteira, em todos os espetáculos, deixava escapar um gemido sufocado! *Estavam convencidos de que êle ia mesmo se matar.* E nesse momento Ben-Ami dizia, derrotado, "Não posso... Não posso...", e punha de lado o revólver.

No primeiro caso o efeito conseguido por Moissi era mundialmente famoso. Era comentado até mesmo nas notas do programa! Quando se fazia um resumo de sua carreira sempre se dizia que Moissi era famoso por êsse momento, de maneira que o espectador esperava por êle como se espera pela flechada na maçã em GUILHERME TELL. Mas a razão pela qual eu falo no "efeito" do momento é porque o mesmo instante, embora executado de maneira inteiramente diversa, era também de grande "efeito" no caso de Jacob Ben-Ami. A platéia nunca perdia o fôlego no caso de Moissi, como acontecia no caso de Ben-Ami. Tentem seguir bem de perto meu raciocínio porque está ligado exatamente àquilo que estou procurando chegar a dizer. O efeito alcançado por Moissi era extraordinàriamente "teatral". Provocava uma sensação física incontestável da qual me lembro com perfeita nitidez. Sou até capaz de reconstituir na memória o som de sua voz. O efeito conseguido por Ben-Ami, por outros meios, asseguro que era também *teatral.* Mas não era apenas uma sensação física; havia também uma sensação interior que até hoje me comove profundamente quando a relembro. Indiscutìvelmente ambos eram atôres de "intenção"; não sugiro que um fôsse "mecânico", sem "conteúdo", e o outro cheio de "psicologia" mas sem forma". Ambos sugeriam o terror genérico do ato do suicídio. A representação de Moissi da incapacidade de um homem fraco de cumprir êsse ato era teatralmente soberba. Mas no trabalho de Ben-Ami o espectador era levado a se preocupar especìficamente com *Fedya.* No caso de Ben-Ami o espectador sentia que aquêle homem era um fracasso total, até mesmo em sua tentativa de suicídio, enquanto que o outro, pensando re-

trospectivamente, encontrou uma maneira brilhante de não se matar!

Depois de algum tempo tomei coragem para perguntar a Ben-Ami como conseguia fazer com que a platéia reagisse invariàvelmente daquela forma naquele momento; o que era que se passava com êle que tornava a situação tão real que o público chegava a perder a respiração, pensando que êle ia realmente se matar. Por muito tempo Ben-Ami recusou-se a responder, mas finalmente explicou-se: "Você vai rir, mas vou contar o que faço. Quando comecei a ensaiar a peça não sabia o que devia fazer porque — afinal de contas — nunca me suicidei! Então perguntei a mim mesmo qual seria a sensação de alguém que vai dar um tiro na cabeça. Talvez assim eu pudesse *imaginar* alguma coisa parecida. Cheguei à conclusão de que *uma* das coisas que não se pode pôr em dúvida a respeito de se meter uma bala na cabeça é que deve doer muito. Ao menos a pessoa deve ter a impressão de que vai doer muito, e por isso mesmo é muito provável que sinta mêdo. Portanto temos aí um mêdo da dor *física,* e ao menos êsse elemento, fora de qualquer outro, deve estar presente. Pois bem, qual o mêdo que eu pessoalmente sinto de um choque ou dor físicos? E agora é que você vai rir, porque eu queria encontrar um mêdo que fôsse crescendo à medida que o revólver se fôsse aproximando da minha cabeça. E aí me lembrei de quando abro um chuveiro frio e tenho de entrar debaixo dêle — pois bem, o pavor físico da sensação que vou ter quando a água fria me atingir é uma sensação muito forte em mim! E além do mais é uma sensação que posso recriar com facilidade, pois está sempre próxima de mim — é algo que faço com muita freqüência. E assim, a sensação autênticamente provocada do choque iminente do chuveiro frio *mais* o fato de que estou segurando um revólver na mão — que é um elemento palpável, ante os olhos do espectador — faz com que êle imagine que a ação está realmente acontecendo". A combinação dêsses dois elementos realmente

funcionava: a platéia fremia cada vez que o revólver chegava àquela altura.

Tempos depois, relembrando essa explicação, compreendi a importância de ter Ben-Ami "aberto aquela porta" para mim em 1929, pois foi ela que me conduziu a 1931-41, a década do Group Theatre, e mesmo até nossa conversa de hoje. Fui levado a me perguntar incessantemente se o desejo de criar a verdade no palco leva obrigatòriamente ao sacrifício do teatral. Perguntava-me também se, para atingir o teatral, era necessário jogar pela janela os elementos puros e simples da verdade. Perguntava-me se a interpretação autênticamente sentida no palco não poderia, e não deveria ser excitante ou, mesmo, poética. O efeito brilhante de Moissi tinha sido atingido por meios físicos excitantes, enquanto o de Ben-Ami tinha sido composto de imaginação e sensações pessoalmente vividas, e mesmo assim era altamente teatral.

Agora falemos da tradição do próprio Método. É preciso saber um pouco sôbre isso, também. Da mesma forma que a técnica deve ser o guia subconsciente de cada tarefa que executamos, a tradição deve ser o guia subconsciente de tôda a nossa atitude criadora geral. É claro que o defeito da tradição é o de que as idéias iniciais de um inovador são peneiradas através da personalidade de seus discípulos e correm o risco de ficarem diluídas ou mesmo deturpadas. A vantagem da traição é que ela constituí a maneira pela qual as idéias nos são transmitidas.

Há inúmeros exemplos de tradição nas artes interpretativas. Por exemplo, aqui está um livrinho *(neste ponto levantei um enorme volume cheio de belíssimas páginas de exercícios musicais)* chamado A ARTE DO CANTO. É um *método* de canto. Está com uma encadernação nova que mandei fazer para protegê-lo, mas tem mais de cem anos. É o método Garcia de canto. Manuel Garcia nasceu em Sevilha, na Espanha, em 1775, e ensinou sua filha, Pauline Viardot, a cantar por êste método. Ela nasceu em Paris e mais

tarde ensinou Félia Litvinne a cantar pelo método Garcia. Litvinne nasceu em São Petersburgo. Félia Litvinne, por sua vez, ensinou Nina Koshetz, que nasceu em Kiev, a cantar, e Nina Koshetz veio a ensinar, pelo mesmo método Garcia, uma jovem americana, Marion Bell, que fêz o papel principal de BRIGADOON, que eu dirigi.

O método de Stanislavski tem seu início no fim do século passado quando Salvini e outros grandes atôres visitaram a Rússia. Stanislavski andava muito preocupado com sua interpretação: sentia que havia alguma coisa de errado, de insatisfatório, e por isso estudou cuidadosamente aquêles grande atôres e procurou anotar o que observava. Êle tinha um estúdio onde procurava pôr em execução as idéias que elaborava, e vocês conhecem os nomes de vários dos que lá estudaram. Um, Richard Boleslavsky, tornou-se um famoso diretor de cinema, e havia outros. Boleslavsky abriu um estúdio aqui que teve o nome de American Laboratory Theatre, onde estudaram pessoas como Lee Strasberg, Stella Adler e outros que vocês conhecem muito bem. No começo da década dos 30 alguns elementos dêsse grupo juntaram-se a outros, de fora, para formar o Group Theatre. O Group Theatre viveu dez anos e seus atôres estudavam com Strasberg e Harold Clurman. Êsses atôres tornaram-se professôres e fundaram um nôvo estúdio que formou novos atôres. Nesse estúdio quem ensinava era Sanford Meisne, Elia Kazan e eu. E em 1947 — isto é, quando já se tinha passado mais de meio século — Kazan, Cheryl Crawford e eu fundamos o Actors' Studio, que ainda está funcionando. Só fiquei lá durante o primeiro ano e depois saí para formar minha própria "oficina de atôres", mas naquele primeiro ano meus alunos incluíam, entre outros, Montgomery Clift, Marlon Brando, David Wayne, Jerome Robbins, Tom Ewell, Eli Wallach, John Forsythe, Karl Malden, Herbert Berghof, Mildred Dunnock e Maureen Stapleton, Hoje em dia Herbert Berghof e alguns outros daquele grupo são professôres, e já ouvi dizer que

alguns de *seus* alunos já estão ensinando também. E assim por diante.

Mas passemos à pergunta: "Que é uma técnica?" Bom, eu procurei no dicionário Webster(*) e encontrei o seguinte: "É um *método* especializado na execução dos detalhes técnicos de uma tarefa a ser realizada, particularmente nas artes criadoras, como por exemplo a técnica de um grande violinista, etc.". Se a palavra "método" hoje em dia já sugere uma certa confusão, o mais fácil é adotar a palavra "técnica", que vem ser a mesma coisa. Por outro lado, acredito que embora muitos atôres falem mal do Método muito poucos confessariam que não usam nenhuma técnica em seu trabalho. Muito bem, mas *que* técnica? Existem várias reconhecidamente codificadas, e além disso existem as "feitas em casa". Tratarei primeiro das codificadas, que são várias, como já disse.

Muitos de vocês já terão ouvido falar da teoria "Épica" de interpretação do autor e diretor alemão Bertold Brecht. Essa teoria se propõe a *expor a ação de uma peça ante o espectador* em lugar de *envolvê-lo* por meio da identificação. Essa técnica de "distanciamento" é chamada *"Verfremdung"*, e não penetrarei mais no assunto porque já estamos com suficiente confusão. Direi, no entanto, que a companhia de Brecht, aplicando suas teorias, acaba de causar a mais entusiástica das impressões em sua recente temporada em Londres.

Existe um outro sistema de interpretação que é chamado "biomecânico" e que é completamente desligado da interpretação realista. Foi desenvolvido por um dissidente do Teatro de Arte de Moscou chamado Meyerhold, e é inteiramente subordinado às regras da mecânica e da matemática. Um aspecto dessa teoria é baseado em movimentos de trabalho, por exemplo. Tem o nome de *"taylorismo"* e funciona como

(*) O mais respeitado dos dicionários de língua inglêsa publicados nos Estados Unidos da América.

a linha de montagem da Ford: uma pessoa faz um movimento para realizar parte de uma tarefa, a próxima faz outra etapa, e assim por diante. O movimento baseado nesse sistema levou Meyerhold à necessidade de um estilo, e também não vou entrar em seus detalhes aqui, porque minha intenção é apenas a de lembrar que existem vários métodos. Mas é preciso lembrar também que o que se discute sob o nome de "O Método" no Downey's (Nota: *um restaurante freqüentado por atôres em Nova Iorque)* deve ser considerado como sendo o sistema elaborado por Constantin Stanislavski ou, mais provàvelmente, um derivado daquele sistema.

Quanto aos sistemas "feitos em casa", é preciso admitir que têm existido até hoje alguns raros e privilegiados fenômenos, ignorantes de tôda e qualquer técnica, capazes de criar, e até mesmo de criar com arte, por puro instinto. São uma forma de gênio. São o que muitas vêzes chamamos "os intuitivos". Além dêsses existem outros, menos dotados, que às vêzes conseguem aquêle resultado, e às vêzes não. Acontece que o objetivo de uma técnica é o de estimular êsse processo criador, se houver necessidade disso. Eu mudaria a frase para *tôdas as vêzes em que* houver necessidade, e deixo às suas consciências artísticas o problema de resolver se todos nós, pobres mortais, não temos freqüentemente necessidade dela.

A maioria dos atôres tem alguma espécie de técnica — algum método. Em meu trabalho de diretor cheguei à conclusão de que quase todos os mais convictos "intuitivos", que dizem não conhecer nenhuma técnica, conseguiram arranjar uma elaboradíssima técnica própria. Muitos declaram: "Nem sei o que estou fazendo; entro no palco e alguma coisa acontece: uma espécie de névoa de inspiração me envolve e eu me *torno* o personagem!" Concordo que o pedaço sôbre a névoa geralmente é verdade. Mas às vêzes fico pensando, o que pode fazer um ator dêsses quando a inspiração não comparece? Tem de fingir que está inspirado! Certa vez dirigi

um dêsses atôres nevoentos e volta e meia êle fazia um espetáculo péssimo. Era muito bom ator, até, mas simplesmente não tinha contrôle do que estava fazendo. Infelizmente a peça que foi um sucesso, de maneira que o número de atuações "desinspiradas" estava crescendo assustadoramente. Eu o procurava e fazia uma revisão dos pontos principais, e durante certo tempo tudo melhorava, mas pouco depois voltava a confusão. E o processo todo se repetiu várias vêzes até que um dia êle me disse: "Olha: num espetáculo que fica muito tempo em cartaz *eu tenho* de dar um mau espetáculo por semana!..." É preciso dizer que êsse era o espetáculo que êle *sabia* que fazia mal...

Mas constatei que os "instintivos" têm técnicas elaboradíssimas para conseguir *efeitos,* muito embora não a tenham para estimular seus processos criadores. Planejam cada olhar, cada gesto, cada inflexão, mas numa base puramente mecânica. E têm um vocabulário próprio que fazem o jargão do Método parecer brincadeira de criança. Reclamam: "Êle não me deu o "balanço" certo", quando falham em tirar efeito de uma resposta suave a uma deixa gritada, ou de uma resposta forte a uma deixa fraca. E preocupam-se muito com a marcação, que elaboram cuidadosamente para usar como meio de conseguir destaque ou para fazer falsa modéstia. Dizem: "Talvez fôsse melhor que *êle* ficasse no centro nesse momento; eu me afastaria e êle teria o palco." O que a frase realmente quer dizer é que aquela fala, na qual tão modestamente se afastaria, seria a única durante a qual o nosso amigo não teria o centro do palco. São muito vivos!

A mim parece que as técnicas se dividem, então, em duas espécies: as que servem a interpretação, e as que servem à exibição pessoal. Isto não quer dizer que a primeira tenha de ser "psicológica" (o têrmo é usado hoje em dia como sinônimo de "interiorizada" em discussões teatrais) e a segunda "teatral" ou "cada um por si e Deus por todos". Quando Bernard Shaw escreveu seu famoso ensaio sôbre Duse e Ber-

nhardt — que aliás eu não vou ler aqui, embora seja em momentos como êste que todo o mundo o lê; eu simplesmente pressuponho que todos os presentes já leram OPINIÕES E ENSAIOS DRAMÁTICOS — tenho a impressão de que êle não quis dizer que Bernhardt era bonita, encantadora e *teatral* e Duse era velha, sem graça e *naturalística* (parecia "de verdade", como se diz). Tenho a impressão de que êle julgava simplesmente que Duse usava sua grande beleza, encanto e sentido teatral para interpretar um personagem e integrar o tema da peça com o palco, em lugar de usá-los apenas para se exibir. Essa é uma das respostas que se pode dar àqueles que passam a vida achando que o teatralismo é necessàriamente falso, ou que a verdade tem de ser sempre sem graça.

Uma palavra a respeito dos objetivos da técnica. A técnica é um guia, que está à sua disposição para quando você dela necessitar. Se um pintor deseja usar determinada côr, seu conhecimento técnico ajuda-o a misturar a tonalidde correta; quando a côr está pronta, êle pinta livremente. Quando um compositor deseja fazer alguma complexa modulação de uma tonalidade para outra, seu conhecimento técnico das relações entre as mesmas vai ajudá-lo a resolver o problema. No entanto, se para início de conversa o primeiro não fôr realmente um pintor e o segundo um compositor, não há técnica no mundo que os faça ser. Nada no mundo garante que se você fizer tudo certo, de acôrdo com *qualquer* método, o resultado será aceitável como arte. No palco vemos grandes técnicos sem talento do mesmo modo que vemos atôres de talento incapazes de executar a mais rotineira das tarefas técnicas.

A técnica é um meio, não um fim. Por exemplo, quando um bom dançarino está no palco, êle esquece seu exaustivo trabalho diário da barra, no desejo de *expressar uma idéia pelo movimento.* Se, durante uma piruêta ou um salto êle parar para pensar "É nesta altura que eu mudo o ponto de apoio" em vez de fazê-lo, instintivamente, porque

seu corpo "sente" que é o que tem de fazer, é provável que quebre uma perna. E no entanto, quantas vêzes nós atôres não "quebramos nossas pernas," psicològicamente, porque *executamos uma técnica* em lugar de interpretarmos uma cena. Martha Graham, uma de nossas maiores artistas interpretativas, diz que o objetivo das técnicas é a "libertação do espírito" — são palavras suas. Notem bem que ela diz "libertação do espírito" e não "prisão do corpo". Vocês devem saber do que estou falando, se é que já viram no palco certos atôres com a técnica à mostra, como eu tenho visto. Graham tem uma dança cujo nome não me recordo — é uma espécie de pavana — na qual a certo ponto ela coloca as mãos e cotovelos no chão e levanta todo o corpo para sustentá-lo no ar, a um ângulo muito precário. Sem dúvida é uma grande conquista *técnica,* mas não é por isso que ela o faz. Há uma idéia atrás do movimento, talvez a idéia de que tôda a côrte estava de cabeça para baixo. Na mesma dança a roupa que ela veste é feita de um material muito rígido, o que também não se deve atribuir a uma preferência pessoal mas sim a uma idéia — talvez a idéia do encarceramento. Êsses são exemplos do uso de conhecimentos técnicos por um artista. Degas, o pintor, dizia que quem tivesse 100 000 francos de técnica artesanal ainda devia gastar mais cinco "sous" para comprar mais. Isso não quer dizer que é necessário obedecer invariàvelmente às regras. Tôda regra pode ser quebrada, mas sempre é melhor que se saiba *o que* é que está quebrando. É o que eu tinha a dizer a respeito da técnica em geral.

Boa-noite. Até a próxima semana.

SEGUNDA PALESTRA

O MÉTODO PRÒPRIAMENTE DITO

COMO DISSE NA SEMANA PASSADA, VAMOS ARBITRAR QUE quando se diz "O Método" está-se falando do Sistema de Stanislavski ou de algum derivado do mesmo. Hoje falarei justamente dos elementos que formam êsse sistema. Embora eu tenha estudado o sistema e lido a maior parte dos livros que foram escritos a respeito através dos anos, minha ligação mais direta com as palavras do Mestre teve lugar em 1934, quando eu era ator do Group Theatre. Dois elementos do grupo, Stella Adler e Harold Clurman, foram a Paris, onde Stanislavski convalescia de uma grave enfermidade, e passaram várias semanas convivendo com êle. Nessa ocasião Miss Adler copiou um organograma completo de todos os elementos do sistema. Os elementos componentes são largamente debatidos em seus dois livros, A PREPARAÇÃO DO ATOR e A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM, que foram publicados mais tarde (o primeiro em 1936, o segundo em 1949). Mas não creio que êsse memorável organograma em si jamais tenha sido publicado.

De início devo dizer que fico um tanto preocupado com o tipo de exame rápido do Método que terei de fazer aqui. É muito perigoso sequer tentar, num período de tempo tão limitado, fazer um resumo daquilo que um dos maiores mestres do teatro passou a vida inteira elaborando. Mas não vejo outra maneira de tentar definir corretamente seus têrmos, que têm sido deturpados em tantas discussões irresponsáveis;

e além disso, é a única maneira que encontrei de chamar a atenção para a presença de certos elementos que até aqui não têm merecido o devido cuidado, ou que têm sido muitas vêzes inteiramente ignorados por vários expoentes do Método. Sei que corro o risco de criar uma certa confusão para aquêles dentre os presentes que desconhecem inteiramente o Método, mas depois de pensar várias vêzes em omitir inteiramente o assunto de hoje cheguei à conclusão de que êste seria o único caminho para evitar que esta série de palestras não ficasse no plano das generalizações ou, pior ainda, no do mistério. O argumento decisivo foi o seguinte: "Tudo isso já foi publicado, e não direi uma só palavra que não possa ser encontrada nos dois livros". E dessa maneira terei a oportunidade de analisar um pouco os elementos componentes para vocês. Primeiro lerei o organograma e depois definirei, da melhor maneira possível, cada um dos têrmos usados.

Antes de começar peço que se lembrem de uma coisa: não estou ensinando o Método ao dar minhas explicações — êle não pode ser ensinado assim. Não farei mais do que ler um organograma e tentar explicar seu conteúdo da forma pela qual o compreendo, para poder mais tarde chegar a certas conclusões. Não quero que ninguém saia daqui dizendo que aprendeu o Método com Bobby Lewis. E menos ainda que resolva abrir um curso! Parece brincadeira, mas essas coisas acontecem. É possível a qualquer pessoa *descrever* um movimento de dança numa conferência — mas não é muito fácil ensinar o mesmo movimento nas mesmas circunstâncias. Para ensiná-lo há a necessidade de um contato direto com o aluno, de mostrar-lhe como se executa o movimento; êle terá de experimentar, o professor terá de dizer-lhe quando está certo e quando não está, e assim por diante. É um processo inteiramente diverso do de se ouvir uma conferência sôbre o assunto: no ensino entra-se em contato com o aspecto prático da matéria, e não apenas com idéias; e não tenho o menor desejo de jun-

tar uma só gôta ao mar de asneiras que tem sido criado pelos maus professôres nas artes interpretativas.

Bom... Aí está o organograma; esta é a minha primeira cópia. *(Aqui eu levantei o papel para mostrar).* Tenho-a desde 1934. Está bastante gasta, tem uns buracos, como todos podem ver, e hoje de manhã eu a remendei tôda com fita durex para que ela pudesse sobreviver à viagem até aqui. Estou-me sentindo igualzinho a Sophie Ticker mostrando sua primeira cópia de "Some of These Days" (*). A diferença é que eu acho que ela tem de arranjar uma "primeira cópia" por ano, enquanto que esta aqui é realmente a original. Está datada, aqui no canto: 1934. Estão vendo?

O organograma não tem um ar muito convidativo. Aliás esta será a mais técnica de tôdas as palestras. Vencida essa etapa poderemos voltar aos debates vagos, que são sempre muito agradáveis. Seja como fôr, êste papel representa uma tentativa de se anotar, de maneira sistematizada, o que é que um bom ator está fazendo quando faz uma boa interpretação. Muitos objetarão que isso é impossível nas artes interpretativas, impossíveis de se codificar. Pode ser, mas Garcia o conseguiu, naquele método que eu mostrei na semana passada. Tôda a sua técnica está incluída naquelas páginas. Na Alemanha, por exemplo, temos Laban que, ao lado de indivíduos de todo o mundo, está procurando elaborar uma anotação de dança que possa transcrever todo um espetáculo de ballet. Ninguém garante que se você seguir a notação você será um bailarino; os passos estarão todos anotados — mas ainda terão de ser dançados. São um meio para um fim.

Pois muito bem, enfrentemos o organograma de Stanislavski. Como podem ver, parece um vasto órgão de tubos. Pegando tôda a base o número Um é uma espécie de grande pedal que diz Adestramento do Indivíduo, e que sustenta tô-

(*) Canção muito popular nos Estados Unidos ligada há mais de trinta anos ao nome da cantora.

da a estrutura. Logo acima dêsse, fundamental, há quatro outros pedais, números Dois, Três, Quatro e Cinco. O Dois é "Ação"; Três, "Autenticidade de Emoção ou Paixão (isto é, semelhança com a verdade nas circunstâncias dadas)"; Quatro, "Criação da vida, da natureza, ou de emoções autênticas com o auxílio de técnicas conscientes ("batidas") que estimulam o subconsciente"; e Cinco, "Criação, no palco, de uma vida da alma (êsse é que é o objetivo de nossa arte, não a vida do corpo, que é apenas o instrumento)". O Seis e o Sete dividem a página em partes iguais: o Seis é "o processo da emoção (interior)", e o Sete, "o processo exterior da expressão das emoções". O Oito, o Nove e o Dez, três partes iguais, são o que êle chamou "os três motores de nossa vida psíquica, os três músicos que tocam os tubos de órgão, numerados de 11 a 40. São a Mente, a Vontade e a Emoção. A Mente é a menos caprichosa; a Vontade é moderadamente caprichosa; e a Emoção é a mais caprichosa. Como é, estão começando a ficar assustados?

Agora chegamos aos tubos de órgão, de Onze a Quarenta. Os itens Onze a Vinte e Dois tratam do processo de emoção interior. (Vale a pena lembrar que êsse organograma é de 1934 e que portanto alguns dêsses têrmos não são mais usados. Em A PREPARAÇÃO DO ATOR, por exemplo, "Ação" tem o nome de "Objetivo"). No Onze vemos "Ação pròpriamente dita", no Doze, "O condicional mágico"; Treze, "Circunstâncias dadas"; Quatorze, "Batidas"; Quinze, "Problemas" (a escolha das pequenas ações); Dezesseis, "Imaginação"; Dezessete, "Memória emocional"; Dezoito, "Atenção" (ao objeto); Dezenove, "Sentimento da verdade" (a fé no que se tem de fazer); Vinte, "Reciprocidade de sentimentos" (falar aos olhos dos companheiros); Vinte e Um, "Recriação da emoção para dar variedade de colorido"; Vinte e Dois, "O fluido da troca de emoções entre atôres"; Vinte e Três, "Contrôle para evitar o efeito estereotipado" (auto-crítica); Vinte e Quatro, "Acabamento dos problemas (batidas) e domínio dos movi-

mentos" (neste lado da página isso significa movimento *interior);* Vinte e Cinco, "Personalidade teatral e simpatia cênica (correção dos maus hábitos que determinam a má personalidade)"; Vinte e Seis, "Disciplina Ética" (cuidado com material cênico e pessoal, brigas, etc.); e Vinte e Sete, "Tempo-ritmo".

De Vinte Oito a Quarenta teremos os elementos para a expressão exterior das emoções (e que são um choque para os "stanislavskistas da pura psicologia"). Vinte e Oito, "Relaxamento"; Vinte e Nove, "Tempo e ritmo exteriores"; Trinta, "Empostação da voz"; Trinta e Um, "Dicção" (a compreensão do espírito da língua pelo conhecimento da natureza dos sons); Trinta e Dois, "Regras de Prosódia: 1) entonação; 2) pausas; 3) inflexão" (fraseado e aproveitamento da significação das vírgulas); Trinta e Três, "O sentimento da língua"; Trinta e Quatro, "Movimento"; Trinta e Cinco, "Dança"; Trinta e Seis, "Esgrima"; Trinta e Sete, "Esportes"; Trinta e Oito, "Acrobacias"; Trinta e Nove, "Plástica"; Quarenta, "Modo de andar".

Acima de todos os tubos Stanislavski traçou uma linha, marcada com a letra "A", com o nome de "A Transição", que engloba todo o processo do organograma e que, uma vez realizado, resulta em "B" que aqui é chamado "A Espinha" (mas que em A PREPARAÇÃO DO ATOR tem o nome de Super-Objetivo). Reparem que todos os tubos da esquerda, 11 a 27, representam o total da emoção interior, representado pela letra "C", e os da direita, 28 a 40, formam a letra "D", o total dos elementos exteriores; essas duas unidades se reúnem para formar "E", que representa "O Personagem". Aí está o organograma, tal como eu o recebi em 1934.

Elucidemos um pouco os têrmos utilizados. Voltem lá para o número Um: "Aprimoramento do Indivíduo". Provàvelmente é exatamente isso que estamos fazendo aqui, nesse momento. Não me parece que Stanislavski só estivesse se referindo ao caráter do ator, porque há muito mais do que isso

a ser dito. Todos nós conhecemos ótimos atôres de péssimo caráter e ótimos sujeitos incapazes de interpretar o que quer que seja, mas tenho a impressão de que o que Stanislavski queria dizer é que, se você vai expressar-se por intermédio de um personagem, suas próprias relações com a vida, tôdas as idéias e emoções que sua experiência acumulou, transparecem de algum modo. Por isso o indivíduo deve procurar ampliar seu conhecimento do mundo, da gente que nêle vive, de seu próprio caráter e suas inter-relações. Deve procurar, além disso, tornar mais penetrante sua observação das situações da vida real, desenvolver sua imaginação e sensibilidade, porque são êsses os elementos que são acumulados para alimentá-lo em seu trabalho, seja êle qual fôr. Êsse processo de desenvolvimento é permanente em qualquer artista, mas deve ser feito um esfôrço para estimulá-lo. E isso é tão fundamental que foi escolhido para formar a base de tôda a estrutura que estamos analisando.

Os itens de 2 a 5 são os quatro pedais básicos, ou os princípios do Método, que aparecerão em forma mais detalhada nos tubos (11-40), e por isso deixarei suas definições para um pouco mais tarde. O n.º 6, o pedal que sustenta todo o lado esquerdo, ou seja, cinqüenta por cento do Método, é dedicado aos problemas interiores da interpretação, isto é, os emocionais e psicológicos. É nessa área que se concentra a maioria das discussões a respeito do Método. Mas bem defronte está o n.º 7, que sublinha todos os processos da "expressão da emoção", assunto para o qual muitos dos Eleitos torcem o nariz. E no entanto, vale também cinqüenta por cento!

Oito, Nove e Dez, "os três motores de nossa vida psíquica", como são gongòricamente chamados aqui, são a Mente, a Vontade e o Sentimento (Emoção). A primeira nos dá idéias e compreensão, a segunda nos dá a fôrça para executarmos nossos desejos, ou problemas, e a terceira nos supre com o combustível da expressão. Diz Stanislavski que a Mente e a mais fácil de ser controlada, e a Emoção a mais difícil de se invocar e

controlar. Para todos êsses problemas êle elaborou exercícios, mas aqui não passaremos das definições. Quanto aos exercícios, vocês poderão encontrá-los nos dois livros e, além do mais, seu lugar é a sala de aulas, como já sugeri.

Chegamos agora ao 11. Esta palavra "Ação", usada em 1934, é a mesma que usávamos ao tempo do Group Theatre (falamos, é claro, de ação *interior,* não de ação física). Se vocês já leram os livros de Stanislavski saberão que foi traduzida por Mrs. Hapgood como "Objetivo" (e a "Espinha" foi chamada de "Super-Objetivo"). Hoje em dia usa-se "Ação" ou "Intenção". Já foi chamado de muitas coisas, e muita gente não lhe dá nenhum nome particular, mas é um processo inevitável, desde que se esteja realmente interpretando. A mim pouco importa de como vocês o chamem, desde que saibam de que se trata e façam-no, pois é um dos elementos mais importantes da interpretação. Bons atôres que nunca ouviram falar do Método, ou mesmo que lhe tenham horror, têm ampla consciência dêsse aspecto de seu trabalho, e eu gostaria de falar um pouco sôbre êle.

Ação (ou Intenção) é aquilo que está acontecendo no palco, a despeito de qualquer coisa que você esteja dizendo. Pode ser definida, por exemplo, como a sua "razão de ser" em cena. Todos nós sabemos que numa peça, e particularmente numa peça boa, nem sempre se quer dizer o que se está dizendo. É claro que é possível que a qualquer momento sua intenção possa ser *exatamente* a de suas palavras, como por exemplo, é possível que um personagem diga a outro "Eu te adoro" querendo expressar precisamente essa idéia, isto é, a de que *eu,* um homem, *te adoro,* a uma mulher. A idéia está expressa nas palavras e é essa a idéia a ser transmitida. Mas também é perfeitamente possível que uma idéia inteiramente diferente seja transmitida pelas mesmas palavras: um personagem pode cuspir as palavras "eu te adoro", e ficará perfeitamente claro que sua intenção é completamente diversa do que está dizendo. Usando as mesmas palavras êle sugerirá

desprêzo. Sua *intenção,* portanto, é diferente desta vez: no primeiro caso êle queria transmitir afeição pela môça, e no segundo queria fazê-la sentir que a desprezava. O pronunciar das palavras "Eu te adoro" é apenas uma parte da interpretação; *o que você quer dizer* com elas é que é importante. Ora, essa intenção não existe só quando o ator está falando; ela existe o tempo todo, esteja êle falando, ouvindo, ou só no palco, pensando. É um elemento permanente da interpretação; permanente e básico. Muitas vêzes vê-se atôres que acham que a emoção é tudo, mas na realidade é perfeitamente possível — quando se expressa a intenção justa em tôdas as cenas — transmitir o sentido de uma peça durante um espetáculo inteiro, usando muito pouca emoção. Entretanto, se êsse princípio for violado, por mais emoção que o ator transmita, e por mais efeitos que consiga, êle pura e simplesmente não estará transmitindo a intenção das cenas, e conseqüentemente estará violentando o texto.

Vejamos um exemplo: é possível que numa determinada cena o ator tenha de dizer: "Eu sabia que tinha sido você!", e a intenção deva ser a de *fazer com que o outro compreenda que êle sempre o suspeitara.* Ora, essa idéia pode ser transmitida com maior ou menor emoção, mas o que é indispensável é que a idéia fique clara. É o que o autor chamaria "o sentido da história". É possível que o ator murmure "Eu sabia que tinha sido você!", com pouca emoção ou, se àquela altura êle estiver mais motivado, é possível dar mais emoção e explodir num "EU SABIA QUE TINHA SIDO VOCÊ!" *(Aqui eu exemplifiquei as duas alternativas).* Num caso ou no outro, no entanto, é preciso sugerir que a suspeita tinha existido sempre. Agora, se o ator entra no palco e diz *(e aqui eu imitei o estilo vago, misterioso, resmunguento e hesitante de alguns dos popularíssimos falsos atôres "realistas" de hoje)* "Eu... eu... eu já... jássa... biaque... que... tinhassi... sido... v... v... vo... você!" é possível que êle transmita uma excelente impressão de excitabilidade reprimida, é pos-

sível que êle se sinta excepcionalmente realizado, é possível que êle prove que é capaz de executar uma série de movimentos interessantíssimos e inúteis, é possível que êle se alegre com o fato de ter dito várias palavras mais do que o autor escreveu, e é mesmo possível que sua maneira de falar sugira ao público que êle é excepcionalmente "sexy", *mas* de forma alguma êle terá solucionado corretamente aquêle momento da peça. Não o solucionou porque deu a impressão de que ficou extremamente surpreendido com aquêle pensamento, o que não era o sentido da cena. O que era preciso era *dar a entender que o outro estivera sempre sob suspeita,* e não sugerir que êle vinha de descobrir um fato e estava surpreendidíssimo com êle. Muito mais peças se afundam por causa disso do que imaginam os autores estarrecidos ou os atôres elogiadíssimos.

O item Doze, "O condicional mágico", parece-me que quer dizer apenas o "como se fôsse" que está sempre atrás da conscientização dos bons atôres e de qualquer bom artista. Há muitas situações que ficam fora da experiência pessoal do ator, mas êle tem de trabalhar "como se" êle já as tivesse experimentado. Um exemplo típico é o que dei na semana passada falando de Ben-Ami. Embora êle não tivesse uma experiência anterior de meter uma bala na cabeça êle perguntou a si mesmo: "Qual a sensação que provocaria êsse ato? Qual seria a *natureza* da sensação? Bom, deve ser *como se fôsse...*", e estava dada a partida. Como diretor apanho-me freqüentemente dizendo *"Diga-o como se estivesse dizendo pela décima vez"* ou *"fale como se estivesse falando com uma criança"*. O "condicional mágico" é o trampolim da imaginação, e uma das armas mais fortes do ator.

Treze. "As circunstâncias dadas". Parece muito complicado, mas na verdade é uma expressão que tinha sido usada por Pushkin. Em resposta a uma pergunta de um escritor, Pushkin escreveu: "A autenticidade da paixão, a verossimilitude do sentimento, colocadas nas circunstâncias dadas, eis o que nossa razão requer de um escritor ou poeta dramático".

Isto significa, para o ator, as circunstâncias prévias que podem ter efeito sôbre a cena a ser interpretada. Pensem em HAMLET, por exemplo: as circunstâncias que existem antes de começar o papel de Hamlet são a de que seu pai, a quem adorava, morreu, e sua mãe se havia casado com seu tio pouco depois. Em sua primeira cena êle começa a tentar saber mais alguma coisa a respeito dessas circunstâncias dadas. Mas além das circunstâncias "dadas" antes do início da ação, há também as circunstâncias particulares de cada cena, que podem ser "dadas" pela situação, ou criadas pelo ator ou pelo diretor para propiciar o texto. A "circunstância" por exemplo, de um táxi esperando lá fora com o taxímetro correndo pode perfeitamente fazer com que o ritmo cênico do ator se apresse. Em vez de ficar pelos cantos do palco gemendo e dizendo "eu não estou sentindo a cena", quando o diretor pede um determinado efeito, pode ser de grande utilidade para o ator criar uma "circunstância" dentro da lógica da situação que lhe permita executar a cena tal como o diretor a quer.

Quatorze. "Batidas". Quer dizer, pura e simplesmente, a extensão do princípio ao fim de uma intenção. A vontade de "fazer sentir a êle que sempre estivera sob suspeita" (que é a intenção) pode começar na fala "Eu sabia que tinha sido você!" e durar ainda mais seis falas no papel. Pode, por outro lado, existir apenas naquela fala, e desaparecer; e pode ser que dure uma cena inteira: pode ser que a única coisa que o ator tenha a fazer durante a cena seja isso — fazer sentir ao outro que sempre o suspeitara. Mas a distância que vai do início até o fim de uma intenção é chamada uma "batida", e corresponde, pode-se dizer, à frase musical. Veremos mais tarde que é possível anotar nas margens do papel suas "intenções", etc, e criar uma verdadeira partitura para a sua interpretação.

Número Quinze. "Problemas". É o que poderíamos chamar de "pequenas intenções" que compõem a intenção maior. Por exemplo: Suponhamos que eu ia assaltar uma casa onde há uma festa e tenho de entrar na sala onde vai ser realizado

o assalto para "dar uma manjada no ambiente". Essa será minha intenção total para a cena. Quando o mordomo abre a porta eu o observo, e a maneira pela qual toma meu chapéu, concluindo que o apartamento deve ser de gente muito rica: isso tem de ser parte da "manjada"; aí eu passo os olhos na sala, fazendo um levantamento dos móveis e objetos, e procurando descobrir que espécie de gente está ali. É outro pequeno "problema" que terei de entrosar em minha intenção total. Depois vejo a dona da casa e observo-a de longe — prestando particular atenção ao colar, é claro (eu invento as piores peças do mundo!). Mas de qualquer modo o que deve ficar claro é que meu desejo principal de "dar uma manjada no ambiente" é atingido por meio da execução de vários dêsses "problemas" menores.

(Quero fazer uma pequena interrupção para lembrar a todos que *não estou ensinando* nada aqui. Estou tentando definir certos têrmos para poder mais tarde debater as aplicações e más interpretações do Método. Não faço mais do que *definir,* e mesmo assim estou definindo com muita pressa).

Número Dezesseis. "Imaginação". Stanislavski sabia muito bem que essa é uma das peças mais úteis do equipamento técnico de um ator. E aqui está ela, bem grande, como um dos ingredientes mais importantes da interpretação. Nos livros dêle há uma série de sugestões para o desenvolvimento da imaginação, bem como exercícios para êsse fim. Êle nunca disse que podia dar imaginação a quem não a tem; disse apenas que é possível desenvolvê-la, trabalhá-la. Afinal das contas, é uma coisa que tem de ser usada no palco contìnuamente de maneira inteiramente objetiva. Nada é "de verdade" num palco: aquela moça não é sua irmã, é uma atriz; aquêle quadro não é um Picasso, é uma coisa que o cenógrafo e o maquinista fabricaram, e assim por diante. Todo o mundo no palco está sempre usando a imaginação, seja em coisas materiais, seja em idéias; é preciso saber imaginar situações

e acreditar nelas. A imaginação é uma das ferramentas mais úteis de um ator.

Número Dezessete. "Memória emocional". Minha vontade era ser bem covarde e nem tocar nesse ponto. Porque êsse é um assunto que deveria ser discutido e trabalhado com um grupo reduzido num local muito menos público do que êste. É aquilo que mais tarde, nos tempos do Group Theatre, iríamos chamar de "memória afetiva". Normalmente, é uma coisa que qualquer bom ator tem o seu dispor. Em suas memórias Ellen Terry diz que se apoiava emocionalmente no palco lembrando-se da música que ouvira nas grandes igrejas da Normandia. Qualquer ator digno do nome acumula dentro de si lembranças de tôda espécie de experiências e emoções. Quando, numa peça, chega o momento de enfrentar uma cena que requer determinada emoção, êle evoca a lembrança de uma emoção semelhante em sua vida sem mesmo ter de pensar conscientemente no assunto. Os maiores atôres fazem isso: é a lenha para a caldeira de qualquer artista criador. O escritor, o pintor, o compositor são permanentemente alimentados dessa maneira, mas o ator tem de entrar no palco e sentir determinada emoção na hora certa. Às vêzes a emoção não comparece, ainda mais se fôr um sentimento profundo, que os acontecimentos do momento não conseguem provocar, e Stanislavski acreditava que talvez houvesse um jeito para o ator conseguir provocá-la para um momento específico, e para isso elaborou um exercício.

A idéia dêle era a de que se o ator, tranqüilamente, relaxado, relembrar algum incidente em sua vida que no momento o tenha tocado fortemente, e se êle puder rememorar e recriar em sua mente as circunstâncias materiais daquele momento (onde êle estava, quem estava lá, o que aconteceu, a que horas, em que local e em que ambiente), e começar a revivê-lo — não se trata de lembrar como êle se *sentiu*, e é aí que muita gente se engana — é possível que uma emoção semelhante à que êle sentiu naquele momento retorne. Se foi

uma emoção muito grande e o ator fôr capaz de revivê-la três vêzes sucessivas, é muito possível que êle tenha encontrado alguma coisa que lhe será útil por muito tempo. Com a repetição, o exercício se vai tornando mais fácil e no fim de algum tempo é provável que baste o ator lembrar um aspecto do incidente para que a emoção apareça. Eu sei que para os que nunca tentaram nada no gênero tudo isso deve parecer muito duvidoso, mas é perfeitamente possível. É uma coisa que vemos acontecer com freqüência na vida real: você começa a contar a alguém uma coisa que aconteceu e de repente começa a ficar de nôvo emocionado com a experiência. Stanislavski tentou objetivar êsse processo para que êle pudesse vir a ser utilizado como instrumento pelo ator criador. Uma grande parte das bobagens que costumavam ser ditas a respeito do Group Theatre na década dos 30 tinha suas origens nesse item e êle nunca deixou de ser terreno perigoso.

Número Dezoito. "Atenção". Em seu livro Stanislavski dá ao item o nome de "concentração da atenção", ou, mais simplesmente, "concentração". Tudo quer dizer a mesma coisa, a atenção que se dá a um objeto determinado. Não se trata pura e simplesmente da atenção geral que se dá ao trabalho que se faz, pois é ponto pacífico que todo bom intérprete tem de estar concentrado no que está fazendo. Não é disso que Stanislavski fala. Êle se refere à capacidade de, por *escolha,* e a *qualquer momento que se queira,* centralizar-se a atenção em qualquer coisa que se queira. Essa concentração ajuda a determinar a importância do que está acontecendo numa cena. Por exemplo, eu (em meu papel de conferencista) estou, neste momento, dedicando minha atenção, estou concentrado, em descrever e definir, da melhor maneira que me é possível, os têrmos usados no método de Stanislavski, para os que me ouvem. Muitas outras coisas também estão ocupando a minha atenção (o microfone que está gravando minha voz, e em direção ao qual devo falar; a chegada de retardatários, e assim por diante) mas estou colocando minha atenção onde quero

que ela fique. Eu poderia modificar esta cena com maior facilidade, se continuasse a falar sôbre o método de Stanislavski porém seguindo com os olhos aquêle homem que está chegando atrasado e se esgueirando pelas escadas do balcão, e fazer sentir a êle o que penso de seu atraso. Poderia, em outras palavras, dirigir minha atenção para qualquer parte de um todo, sem mudar as palavras que digo. De modo que vocês podem compreender que Stanislavski, ao falar de "concentração" se referia a uma coisa específica, que se realiza por vontade.

Dezenove. "Sentimento de verdade (fé no que se tem de fazer"). Pode-se dizer que êsse não precisa de explicação, que é claro que é preciso acreditar no que se diz no palco. Mas êle não está falando em se ser "sincero" de uma maneira geral. Êle se refere particularmente a todo o problema da criação da sensação de *fé* que surge quando se encontra alguma coisa de real — na qual se pode verdadeiramente acreditar — no que está acontecendo. Êle achava que êsse era um dos elementos básicos que os bons atôres têm, e que deveria ser possível definir êsse elemento de tal modo que se pudesse trabalhá-lo e desenvolvê-lo. Já que as situações que nos são dadas (como atôres) pelos autores podem parecer, do nosso ponto de vista pessoal, bastante recônditas, é importante que encontremos uma maneira de acreditar nelas. Sempre haverá *alguma coisa* na qual podemos depositar nossa fé, e a isso devemos então aliar nossa imaginação.

O número Vinte é "Reciprocidade de sentimentos", que significa o contato entre dois atôres, ou entre um ator e um grupo, ou um ator e um objeto, durante a interpretação de uma cena. Mesmo um ator que não tem o menor interêsse em qualquer coisa que se pareça com Stanislavski diz "Olha para mim enquanto estou falando!". Em A PREPARAÇÃO DO ATOR, o item é chamado de "Comunhão", e pode referir-se a um sentimento interior de contato que existe mesmo quando não se está olhando para o objeto.

Número Vinte e um. "Recriação da emoção para dar variedade de colorido", que tem grande valor para a variedade da interpretação. Por exemplo: Outra noite, quis expressar para um amigo o meu grande entusiasmo pelo recital de canções dado por Jennie Tourel. Eu tinha gostado tanto do concêrto que eu gemia, batendo com as mãos nas faces, dizendo "Fui ouvir Jennie Tourel. Como ela canta! Que mulher! Que classe! Foi uma MARAVILHA", mas da maneira que eu gemia, qualquer pessoa que não entendesse inglês poderia pensar que eu estava descrevendo um desastre. Eu estava "desesperado" diante do quilate daquela artista, e por isso não usava o natural sorriso de exuberância que em circunstâncias mais comuns seria ligado às minhas palavras. Usando um colorido emocional diametralmente *oposto* ao que seria natural, atinge-se uma ênfase maior. Pode-se usar o mesmo sistema, ao contrário, dizendo, com grande alegria, "Eu vi o Fulano ontem na televisão — êle é o fim!" O próximo item é um pouco sutil para ser descrito aqui, mas creio que todos os que são atôres compreenderão quando se fala no "Fluido da troca de emoção entre atôres". Quem já viveu uma cena com outro ator, e a emoção começou a crescer entre os dois a ponto de poder ser sentida, medida, e compartilhada, sabe do que é que se está falando nesse item. Os Lunts (*) com tôda a probabilidade, diriam (e com tôda a razão) "Que bobagem, querido, isso é só representar junto!" Pois é; é melhor passar adiante.

Vinte e três. "Contrôle para evitar o efeito estereotipado (autocrítica)". Está claro que todos nós gostamos, de vez em quando, de usar um bom "efeito", mas o que êsse item sugere é que é preciso estarmos sempre em guarda, pois só assim saberemos quando estamos usando êsse tipo de recurso, para poder decidir se queremos ou não usá-lo. Nosso teatro

(*) O casal Alfred Lunt-Lynn Fontanne, que sempre trabalha junto.

está repleto de efeitos físicos surradíssimos, como o da mão na testa na hora de dizer "Oh, meu Deus!", ou a mordida nas costas da mão no momento de terror. Às vêzes eu acho que nosso teatro tem tantas convenções quanto o oriental, de certo modo, como aquela de virar para o fundo do palco e cobrir os olhos com as mãos quando se chora. Ou, melhor dizendo, quando *não* se chora. Mas, como em todos os itens entre 11 e 27 (lembrem-se que ainda estou no lado esquerdo ou "interior" do plano), Stanislavski também está falando do *pensamento* estereotipado, que leva o ator a tirar as conclusões mais óbvias quando estuda seu personagem.

Vinte e quatro. "Acabamento dos problemas (batidas) e domínio do movimento" (e lembrem-se que falamos de movimento *interior*). Isso significa a consciência de que uma determinada seqüência, uma determinada intenção, terminou, que outra vai começar, e de qual é exatamente o ponto em que isso acontece no seu papel. Nem sempre o ponto é aquele que parece ser sugerido pelo diálogo — principalmente numa peça bem escrita. Só porque um sujeito diz "O assunto está encerrado" não se pode ter a certeza de que aquela "batida" acabou. Pode ser que na próxima fala êle fale sôbre um assunto inteiramente diverso, mas nada impede que ainda esteja "tentando descobrir onde é que você foi com a mulher dêle ontem à noite." Mesmo que êle tenha mudado de assunto no diálogo, sente-se que a intenção anterior continua até um momento posterior, que tem de ser determinado pelo ator e pelo diretor. Acredito que o item se refere ao contrôle de "movimento interior" de cada papel.

"Personalidade teatral e simpatia cênica" (correção dos defeitos que formam as más personalidades) é o número Vinte e cinco. Não creio que o item se refira primordialmente a um problema de bom caráter (que aliás não faz mal a ninguém). Acredito que Stanislavski está falando de um estudo de si mesmo, que tão pouca gente faz, para ver o que é que cada um traz para o palco como sua personalidade. Afinal

das contas, sua personalidade, de certo modo, torna-se uma parte do papel que você tem de criar. Muitas vêzes um ator não compreende por que razão êle não obteve um papel, ou por que razão não fêz sucesso em outro que obteve. Muitas vêzes não é por causa da interpretação, que pode até ser satisfatória, mas simplesmente por causa de qualquer coisa que existe em sua própria personalidade que ou nega ou deturpa a imagem que deveria estar sendo criada. E por isso, diz o Mestre, devemos estudar nossas personalidades teatrais, devemos saber o que é que nós, pessoalmente, trazemos para o palco, o que há de útil no que trazemos, e o que deve ser corrigido ou melhorado.

Vinte e seis. "Disciplina ética" (material de cena, maquilagem, brigas). Bom, todos nós sabemos que o bom artesão tem de saber cuidar de suas ferramentas. Do mesmo modo que o violinista toma cuidado com seu instrumento, nós também devemos ter certo carinho com nosso material de cena e maquilagem. Nosso comportamento no camarim e nos bastidores pode muito bem afetar nossa atuação em cena. Não se esqueçam que ainda estou no lado "interior"; êsse item, portanto, está ligado à atmosfera propícia à criação.

O último item no lado "interior" do plano, número Vinte e sete, é chamado de "Tempo-ritmo". Êsse é duro de roer, e gostaria que vocês lessem a respeito dêle nos livros de Stanislavski. "Tempo", ou andamento, é claro, quer dizer depressa ou devagar, e "ritmo" quer dizer o arranjo interior dos compassos. Êsse têrmo duplo, Tempo-ritmo, refere-se a um problema no qual Stanislavski trabalhou cada vez mais no fim de sua vida. É uma coisa interessantíssima, embora difícil de descrever ràpidamente. Em essência, êle achava que muito embora seja verdade que a preparação psicológica adequada para um papel conduz ao ritmo correto, o tempo-ritmo correto de um personagem *conduz* o ator a sentir corretamente o papel, também. Qualquer um de vocês que tenha tido a sorte de ver Michael Chekhov na peça em um ato de seu tio sôbre

o homem impotente que vive numa cabana isolada com sua mulher cheia de vida lembrará que sua caracterização era baseada numa espécie de comportamento hesitante e um falar gaguejante: um "tempo-ritmo" impotente. Não só isso servia para nos dar uma imagem excepcional, vocal e física, de impotência, como também, tenho a certeza, ajudava o sr. Chekhov a ter o *sentimento interior* de impotência que devia ter em suas tentativas de se comunicar com sua mulher, etc. Além do mais, sabemos que muitas vêzes nos comovemos com experiências passadas se as relembramos no ritmo em que aconteceram. Para dar um exemplo muito comum: ouve-se determinada música um sem-número de vêzes e, de repente, ela é tocada de certa maneira, e nos sentimos profundamente comovidos. É muito possível que ela tenha sido tocada daquela maneira a primeira vez que a ouvimos, em circunstâncias emocionais particulares, e o ritmo faz com que fiquemos novamente emocionados. Sob êsse aspecto, o "tempo-ritmo" é também ligado à memória afetiva.

Agora chegamos aos números de 28 a 40, que são os Processos de Expressão da Emoção. Vocês notaram a alegria da minha voz quando li os títulos dêsses itens? A minha impressão é de que hoje em dia êles andam bem precisados de maior atenção.

O número Vinte e oito é "Relaxamento", que é importantíssimo para o ator, porque quando se vai para o palco tudo conspira para fazer os músculos ficarem tensos, entre outras coisas (e não a menos importante) a idéia de que se está sendo observado e julgado. É o "pêso" da platéia. A idéia de Stanislavski, no caso, é a de que é muito mais fácil que os sentimentos venham à tona e se transmitam ao público se o corpo estiver no estado correto de relaxamento físico. A tensão tende a reprimir e matar os sentimentos, da mesma forma que uma pressão fará afundar um pedaço de cortiça, que sem ela flutuaria; e por isso mesmo, se você é propenso à tensão (e não conheço ninguém que não seja, em um ou ou-

tro momento), há exercícios que você poderá fazer (tanto no palco quanto na sala de aula), para relaxar seus músculos. "Tempo-ritmo exterior". Vinte e nove. Relacionado ao item Vinte e sete. Da mesma forma que nossa "emoção" afeta o andamento e o ritmo da execução nossa noção do andamento e ritmo exteriores estabelecerá ligações com nossa emoção. O estudo da interpretação deve sempre incluir o desenvolvimento do senso de tempo e de ritmo. As coisas ficam meio bravas quando, no ensaio, o sentido de uma cena depende do senso de ritmo de um ator, que deve saber entrar certinho numa cena de crise emocional, na hora certa, e dizer "Parem!", sem fazê-lo no momento em que sente vontade de pará-los mas sim na sílaba exata em que deve fazê-lo. Cada ator deve saber usar o andamento e o ritmo, dentro de seu papel, de forma criadora, e nunca andar mais depressa ou mais devagar porque alguém mandou. Há certos personagens que falam mais depressa do que outros, e na hora de interpretá-lo é preciso que o ator saiba fazê-lo em vez de fôrçar o personagem a falar devagar porque acontece que êle fala lentamente, e assim por diante. Podem deixar que ainda vamos voltar a êsse ponto.

Trinta. "Empostação da voz". Reparem que Stanislavski se importava com essas coisas. A empostação da voz é muito importante, pois uma voz mal colocada irrita tanto o artista quanto o público. E não é só para ser ouvido e entendido que isso tem importância: cada ator deve poder colocar sua voz onde quiser, de acôrdo com o personagem que vai interpretar. Muitas vêzes será num lugar onde não a coloca normalmente, e por isso mesmo êle deve estudar e conhecer sua própria voz.

Número Trinta e um. "Dicção" (a compreensão do espírito da língua pelo conhecimento da natureza dos sons). Não é uma beleza como êle diz isso? Essa idèiazinha dá muito o que pensar. Além do problema de pronúncia há o do uso que podemos fazer do som das palavras. Alguns sons são belos e outros são feios, enquanto outros ainda são engraçados.

Se você souber apreciar o que os sons das palavras podem transmitir, é possível que isso também sirva para inspiração interior.

O número Trinta e dois inclui as "Regras da prosódia: 1. Entonação, 2. Pausas, 3. Inflexão" (fraseado e efeitos tirados das vírgulas). Não, não houve nenhum engano; ainda estamos falando sôbre o Método! Tentarei explicar o que acontece quando se tenta esquecer todos êsses aspectos como se não tivessem importância em favor do ator "se sentir bem" por dentro. E tentarei também responder àqueles que dizem que quando se presta atenção a essas regras não consegue "sentir". No momento, vamos deixar o assunto de lado.

Trinta e três. "Os sentimentos da língua". Acredito que isso se refira à imagística: o ator deve ter a capacidade de apreciar as *idéias* transmitidas pelas palavras e suas combinações, seus sentidos e evocações. Voltaremos ao assunto quando discutirmos o Método em relação ao Teatro Poético, Shakespeare, etc.

"Movimento", número Trinta e quatro. Bem, êsse se refere à noção do ator de onde êle está no desenho total de uma cena, como êle se locomove de um ponto para o outro do palco com uma certa noção de desenho, bem como o conhecimento que êle tem de expressão corporal.

Número Trinta e cinco. "Dança". É claro que a dança pròpriamente dita pode ter aplicação prática em muitas ocasiões, digamos, quando se interpreta Molière, ou quando o texto exige que o ator execute passos de dança mesmo. Mas mesmo sem contar com possibilidades tão concretas quanto essas (e ninguém está pedindo que o ator se transforme em exímio dançarino de ballet ou sapateador, ou coisa que o valha), estou convencido de que todo conhecimento de dança que o ator tenha ajudará a criação de personagens que requerem um sentido de movimento que não seja o de andar arrastando-se pelo palco. É possível até que um dia dêsses al-

guém comece a escrever peças nas quais se possa utilizar movimentações interessantes.

Trinta e seis. "Esgrima". E o que é que isso tem com interpretação teatral? Bom, quando eu era rapaz, no grupo do Repertório Cívico nós aprendíamos esgrima. É claro que estávamos trabalhando em ROMEU E JULIETA e provàvelmente nos mataríamos uns aos outros nas cenas de brigas de rua se não soubéssemos alguma coisa do assunto. Mas a esgrima ainda tem outras vantagens: todo o problema que ela envolve de coordenação corporal, de toma-lá, dá-cá, de se ter de olhar os olhos do parceiro, de leveza, tudo isso é de grande ajuda para um ator.

"Esportes" é o número Trinta e sete. Um corpo saudável, em boa forma, pronto para obedecer a qualquer ordem física, segundo Stanislavski, também é essencial para o ator. Donde, os esportes.

Número Trinta e oito. "Acrobacias". Êle dizia que isso ajudava o ator no setor da "Decisão". A acrobacia ajuda o ator a atirar-se aos momentos cruciais sem mêdo e sem hesitação.

"Plástica" é o número Trinta e nove. Trata-se da habilidade de criar-se uma "linha ininterrupta" de movimento, desencadeada pelo interior e culminando num aspecto plástico exterior. Tenho a certeza de que Stanislavski deve ter sentido a belíssima influência grega nas atuações de Duse, que deve ter estudado muito bem a escultura grega. E no entanto isso não a impedia de ser "autêntica"; pois sua reputação era a de ser a "mais autêntica" de tôdas as atrizes (sua capacidade de ruborizar-se, etc.). E no entanto não há uma só fotografia dela na qual a forma esculpida da artista não seja teatral e bela.

O número Quarenta, último dos itens dedicados aos meios exteriores de expressão, é "Maneira de Andar". É claro que seria possível que o item se referisse a várias maneiras carac-

terísticas de andar, tais como a de quem manca, ou tem os pés para fora, ou os joelhos para dentro, etc.; mas a mim parece que Stanislavski quer dizer muito mais do que isso. Êle acreditava que, por uma ou outra razão, a tensão de entrar num palco é tamanha, que muita gente que estava andando perfeitamente bem fora do palco segundos atrás, adquire um andar artificial no momento em que pisa em cena. (Êsse tipo de andar "de palco" também pode ser o resultado de uma atitude errada em face da interpretação em geral). Para recapturar no palco um andar simples e belo, Stanislavski analisou todo o processo do andar e elaborou uma série de exercícios (nesse ponto tenho a impressão de que êle foi em parte inspirado por Isadora Duncan). Eu me lembro de uma vez passar horas aprendendo a "andar" na aula de dança de Tamiris, nos tempos do Group Theatre; nós realmente decompúnhamos todo o fenômeno do andar até finalmente poder recompô-lo sem pensar. Quando atingimos êsse ponto já tínhamos corrigido muitos defeitos, já sabíamos onde era nosso centro de equilíbrio, onde se apoiava o pêso de nosso corpo, etc. Era um trabalho fascinante. Há um trecho sôbre o andar no livro A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM, no qual Stanislavski realmente reduz tudo a um problema de juntas, etc. Eu sei que estou ficando um pouco técnico, mas quando se vê algumas das atitudes e maneiras falsas de andar em que alguns atôres se metem, percebe-se que é interessante tentar descobrir algum modo de voltar a um andar simples e belo, no palco. E é claro que, depois disso, quando se quer juntar um detalhe ou outro para dar ao andar um elemento de caracterização, o ator já terá a base necessária.

Dois têrmos que ainda não estão definidos são "espinha" e "clima a longo prazo", sendo que o último não aparece no plano em si.

Em A PREPARAÇÃO DO ATOR, a "espinha" é chamada de "super-objetivo", e a minha impressão é de que o que Stanislavski chamava de "espinha" era algo muito próximo

do que se chama de "tema", isto é, a idéia motivadora geral que permeia tôda a peça. E cada papel tem o *seu* objetivo principal que é derivado do "Super-Objetivo" da obra. Todos os itens incluídos no plano servem essa "espinha".

Por exemplo: Uma peça que todos conhecem, GOLDEN BOY (O MENINO DE OURO), de Clifford Odets, e que foi levada pelo Group Theatre, era sôbre um violinista que, sentindo-se desajustado em seu meio-ambiente por várias razões, e sentindo-se incapaz de resolver seus problemas, resolve abandonar sua verdadeira vocação de músico para tornar-se um lutador de boxe. A grosso modo, então, o diretor, Harold Clurman, disse que o problema geral da peça, a "espinha", era o de "como se enfrenta os problemas da vida num mundo no qual o único critério é o sucesso". Ora, tudo na peça tratava, em princípio, dêsse assunto, e todos os personagens tinham "espinhas" relacionadas a êle. O jovem violinista sentia que a única maneira de enfrentar seu problema de se sentir inferiorizado era o de "lutar para chegar ao alto", ou, como êle diz na peça, "abrir a murros o caminho até o título dos pesos-leve". O "gangster" da peça, por outro lado, achava que comprando a tudo e a todos *êle* conseguiria solucionar seu problema de ter sucesso num mundo de rivalidades. Essa "perseguição da posse" era seu único objetivo principal durante tôda a peça. É possível que haja personagens que *parecem* expressar o contrário da "espinha" da obra, mas que mesmo assim estão relacionados a ela. Há um personagem cômico em GOLDEN BOY, um vizinho, que descobriu que a única maneira de enfrentar o problema era "caçoar de todo sucesso", e assim, durante tôda a peça, êle ria de todos os aspectos do sucesso. Quando alguém lhe perguntava o que êle pensava dos edifícios altíssimos da cidade, êle respondia "Êles não podem cair?". De uma maneira ou outra, e por um processo cômico, durante tôda a obra, e num tom inteiramente diverso do de "luta" do personagem principal, êle também está relacionado ao problema principal, o "Super-Objetivo". A par-

tir da definição da Espinha cada um poderá encontrar as suas intenções corretas.

Bom, o "clima a longo prazo", apesar do título empolado, significa simplesmente o clima dominante de tôda a peça, a despeito dos vários climas das cenas individuais. É um item muito importante. Por exemplo, em OTELO há um momento em que êste diz a Iago, "Ó, sangue, sangue, sangue!" e outro em TWELFTH NIGHT (NOITE DE REIS) em que Malvolio diz "Vingar-me-ei de todos vós". Ambas essas cenas têm um clima de vingança, mas de calibres muito diversos. No primeiro caso, o tom dominante da peça inteira é o da tragédia inevitável, enquanto que o "clima a longo prazo" da segunda é o de uma brincadeira — o próprio título já nos diz isso, TWELFTH NIGHT ou WHAT YOU WILL (NOITE DE REIS ou O QUE QUISERES), e nela haverá um espírito de divertimento que tem de afetar *todos* os climas dentro do principal, enquanto que o espírito da tragédia afetará todos os climas de OTELO.

E chega de definições de têrmos.

Boa-noite.

TERCEIRA PALESTRA

ALGUMAS ATITUDES ANTE O MÉTODO

AGORA GOSTARIA DE DEBATER ALGUMAS DAS ATITUDES tomadas ante êsse monumental trabalho de Stanislavski. Ùltimamente tenho procurado examinar qual é a minha própria atitude ante êle. E cheguei à conclusão de que é a mesma que tenho ante *qualquer* das técnicas que tenho estudado. Há duas maneiras de se aplicar uma técnica: como um "guia subconsciente" (já mencionada antes) durante o período de criação no palco, e como um estudo consciente no trabalho prático das escolas ou enquanto se está aprendendo um papel.

O que disse acima é tão válido para o diretor quanto para o ator. Quando um diretor prepara uma produção, analisa um texto, decompõe a peça em seus fatôres componentes, e elabora seu esquema de produção, tenho a impressão de que êle também utiliza elementos das várias técnicas que já adquiriu. Mas é muito diferente o que se processa quando êle está no teatro, no auge da criação. Já tentei rememorar meus ensaios, para ver se quando estou sentado na platéia, olhando para o palco, ouvindo, interrompendo os atôres, corrigindo, chego realmente a usar qualquer formulação técnica mental? E acredito que não. O conhecimento técnico deve existir dentro de mim, mas uma espécie de processo automático se desenvolve enquanto se está criando; o "motor" está sendo alimentado pela técnica, mas isso é muito diferente de se ficar *trabalhando com a técnica.*

Para verificar em mim mesmo de que forma a técnica me tem servido enquanto dirijo, tentei, durante a semana, anali-

sar determinados momentos em que procurei obter determinados efeitos, momentos em que, como artista, fiquei obcecado com um momento e senti que havia uma única maneira de se realizar o que eu queria em cena. Lembrei-me, por exemplo, de uma cena de A CASA DE CHÁ DO LUAR DE AGÔSTO em que David Wayne e Johnny Rorsythe ficavam de pé num praticável para falar aos habitantes de Okinawa que estavam reunidos na praça da aldeia. Fiz no meu texto um desenho de onde cada pessoa devia ficar, e arrumei todos direitinho no palco, uns mais perto outros mais longe de David e Johnny, um virando para o outro lado, mas ainda assim ouvindo o que era dito, etc. — vocês sabem, para quebrar aquêle ar de arrumação. Pois depois que já tinha feito tudo o que era aparentemente necessário para compor a cena e ela já estava tôda arrumada, de repente pedi a um dos atôres para deitar no chão, apoiar-se para a frente sôbre uma das mãos, erguendo o corpo para ouvir Johnny, e dobrar a perna direita para cima, de maneira que seu corpo compunha uma espécie de linha circular que apontava para as duas figuras centrais. O ator ficou na posição certa quando falei, mas cada vez que passávamos a cena e êle se levantava para dizer suas falas, não havia jeito dêle voltar à posição original: ou êle se agachava para ficar confortável, ou mesmo que êle chegasse a fazer todo o resto certo, não havia fôrça que fizesse a perna direita voltar para cima como eu tinha determinado a princípio. Eu cansei de dizer "Olha a perna!", e eu sei que parece ridículo, mas sem aquêle detalhe a cena não valia nada para mim. (Isso me lembra de Boris Aronson, o cenógrafo, que uma vez, em minha casa no campo disse, vendo uma árvore linda que ficada perto de uma pedra enorme: "Olha só aquela árvore — sem aquela pedra ela não valia nada!" É claro que êle estava criticando a natureza, enquanto que eu estava apenas às turras com a arte!) Mas afinal, o ator virou para mim e disse "Por que é que eu havia de ficar nessa posição? É muito inconfortável, e além disso ninguém no mundo fica assim!"

E eu respondi "Olha; êle é dançarino — êle está sempre fazendo poses". Na minha afobação nem percebi que estava a inventar coisas, pois o personagem não era dançarino coisa nenhuma, era poeta! Mas o essencial é que o ator ficou tão contente de ter *alguma* razão para tomar aquela posição, que acreditou no que eu disse.

Quando voltei a pensar nesse momento nesta última semana, procurei descobrir de onde teria saído a idéia para aquela marcação. E várias lembranças começaram a subir à tona. Lembrei-me de uma conferência que ouvi sôbre Meyerhold e sua teoria de "centralização"; um ator centraliza os outros pela maneira que se coloca diante dêles. Então pensei, "Será que era isso que eu estava querendo fazer?", mas lembrei-me mais: "É uma idéia que tenho visto em pintura; olha-se para um quadro e há uma fôrça qualquer que leva os olhos para onde êles devem ir. Será que foi da pintura que tirei a idéia?" O essencial é que a um momento dado aquêle conhecimento técnico penetrou o meu subconsciente e no momento do trabalho emergiu para ser utilizado. E essa é a minha atitude para com o uso de tôdas as técnicas, inclusive o sistema de Stanislavski. Elas existem para serem conhecidas, estudadas e usadas no momento em que forem necessárias. Mas falemos de algumas outras atitudes para com o Método.

Primeiro, tomemos a atitude do próprio Stanislavski, que a êle dedicou tôda a sua longa vida. E por falar nisso, uma carta que recebi esta semana, de um ator, dizia, "Pelo que você disse até agora sôbre o Método, para aperfeiçoar-me nêle terei de gastar tôda a minha vida nisso!" Só posso dizer que sim, que não há dúvida que êle toma a vida inteira. Quando se é um artista, sempre se leva a vida inteira tentando aperfeiçoar o que se faz, e sempre se morre cedo demais. Stanislavski estava sempre pesquisando, sempre mudando, e dizia "O sistema não é *meu*. Não inventei nada. Apenas estou tentando anotar alguma coisa que é baseada nas leis da criação". Êle estudava religiosamente essas leis em seu próprio trabalho

e nas atuações de grandes atôres. E, no entanto, sempre hesitou em publicar os livros a respeito de seu Método. Mrs. Hapgood, que os traduziu, teve um trabalho insano para conseguir seu consentimento para que os mesmos fôssem impressos, porque Stanislavski considerava que a publicação era uma coisa muito *definitiva.* E disse aos seus dois visitantes do Group Theatre em 1934, "Se o sistema não servir para ajudá-los, é melhor esquecê-lo", mas depois acrescentou "Mas talvez êle não esteja sendo usado da maneira correta". Mesmo no fim, quando já estava morrendo, Stanislavski fazia experiências com sua idéia de tempo-ritmo usando um círculo de lâmpadas elétricas de côres diferentes. Êle observava o círculo enquanto êste girava a velocidades diversas, para ver que efeito a côr e o movimento podiam ter sôbre a emoção. E com tudo isso ficamos amplamente avisados contra uma atitude muito dogmática a respeito de nossa interpretação do Método.

Tomemos o exemplo de Michael Chekhov, que visitou os atôres do Group Theatre durante a década dos 30, quando estêve aqui com sua companhia. Nós organizamos uma festa à qual êle foi para conversar conosco. Nós conhecíamos a frase de Stanislavski, numa conversa com Gordon Craig, em que êle dizia "Se você quiser ver o meu Sistema funcionar em sua melhor forma, vá ver Michael Chekhov hoje à noite. Êle está fazendo umas peças em um ato do tio". Vocês podem imaginar como nós estávamos ansiosos por ver êsse ator. E ali estava êle, na sala conosco, e nós podíamos falar-lhe. Mas tôdas as vêzes que fazíamos uma pergunta sôbre Stanislavski êle respondia "Não posso dar uma resposta precisa; há vários anos que não estou em contato com Stanislavski, e êle está sempre mudando". O favorito proclamado do Mestre recusava-se a se comprometer em qualquer sentido!

De passagem posso dizer que Chekhov observava todos os aspectos "exteriores" e "interiores" da interpretação, sem nunca fazer sobressair uns em sacrifício dos outros; sua interpreta-

ção era absolutamente integral, por dentro e por fora. Se algum de vocês teve a sorte de vê-lo em O REVISOR, de Gogol, há de lembrar-se que êle criava uma caracterização física que daria inveja a qualquer dançarino. Muito embora fôsse baixo, nesse papel dava ao corpo uma linha que o fazia parecer alto; andava nas pontas dos pés, as mãos estavam sempre estendidas, e para fazê-las ainda mais longas as luvas estavam sempre penduradas nelas. Êle fazia um vaidoso metido a elegante, e com o maior brilhantismo retratava um vaidoso no aspecto, no movimento, e no tom de voz. E no entanto, quando tinha de ficar embriagado na cena da festa, êle não se agitava muito como um bêbado; mas ficava tão bêbado *por dentro* que se tornava contagiante. Lembro-me que quando a cortina baixou sôbre a cena, nós todos nos levantamos das cadeiras e saímos tropeçando pelos corredores, completamente embriagados!

O próprio Michael Chekhov, trabalhando a partir de Stanislavski, elaborou o que êle chamava o "gesto psicológico". O DILÚVIO, uma espécie de auto sacramental que êle apresentou dá um bom exemplo. Na peça havia uma série de personagens mesquinhos que se odiavam uns aos outros, todos reunidos em um bar. No final do primeiro ato alguém anunciava "A reprêsa cedeu! Vamos todos morrer afogados!", e quando abria o pano no segundo ato, tôda essa gente, que tinha muito pouco tempo de vida, dava largas a seus "bons sentimentos" uns pelos outros. Um dizia a outro que tôda a vida gostara muito dêle, e pedia desculpas por qualquer coisa que tivesse feito de mau, e assim por diante. Chekhov interpretava um homem de negócios americano que durante tôda a primeira parte da peça tinha discutido e brigado com o sócio. Mas agora, no segundo ato, queria fazer as pazes; os dois sentavam-se a uma mesa e êle começava a tentar convencer o sócio de que não o odiava, que a culpa era dos negócios, e que na realidade êle sempre tinha tido o maior carinho pelo sócio. O sócio não estava querendo acreditar, e êle ficava tentando

provar sua ternura. Enquanto Chekhov falava, suas mãos começavam a querer penetrar no coração do sócio; e de repente o público sentia o impacto dessa imagem terrível do que é o amor — a vontade de nos tornarmos *um só* indivíduo com outra pessoa. Êsse foi um grande momento de interpretação imaginativa: o sentimento de Chekhov vinha integralmente do interior, mas êle escolheu uma maneira positivamente brilhante de expressá-lo.

Numa conferência feita em Nova Iorque Chekhov deu outros exemplos de "gestos psicológicos" tirados de antigas atuações suas. Em ERIK XIV êle fazia um rei fraco, que precisava usar a maior violência para conseguir chamar seus soldados. No entanto, ao fazê-lo, seu gesto começava muito forte mas terminava muito fraco, e êle ficava assustado com sua própria voz. Bastava aquêle momento para se saber exatamente como era o personagem, pela simples combinação de gesto, voz e emoção. Em tôdas as suas atuações no palco Michael Chekhov encarnava o "total interior" acrescido do "total exterior", que são elaborados no plano do Método; e, no entanto, era sempre reticente, não queria ser considerado uma "autoridade" em Stanislavski. É uma atitude que devemos todos imitar, tentando sempre estudar o assunto sem dogmatismos.

Em 1934, quando os nossos amigos do Group Theatre voltaram de sua visita a Stanislavski, houve uma nítida mudança de atitude em relação ao Método, corrigindo a supervalorização de certos aspectos do sistema, um defeito que recrudesceu nos expoentes mais recentes do assunto. Um item que nos primeiros anos dos 30 era por demais enfatizado, por exemplo, era a "memória afetiva". Descobrimos mais tarde que o nosso "interior" podia muitas vêzes ser inspirado por meios mais simples e imediatos, como, por exemplo, as próprias idéias contidas na peça. É possível descobrir muita coisa pelo simples método de se escutar realmente a peça, com

atenção. Não se esqueçam de que muitas vêzes, durante a primeira leitura, ficamos muito comovidos, e com tôda a razão. Se procurarmos cuidadosamente reconstituir o que nos comoveu na leitura inicial, é muito possível que cheguemos às emoções adequadas à peça. Já vimos que a execução integral de tôdas as "intenções" (que podem ser atingidas por meio da inteligência e da vontade), acrescida das circunstâncias gerais da peça e das particulares da cena em questão, levam à emoção desejada. Notamos também a importância da *escolha* de intenções estimulantes; e ainda a do "como se fôsse" de que falamos na semana passada. Perguntemo-nos "Qual é a *natureza* dêste momento? O que é que eu entendo por êle?" Êsse tipo de pergunta é extraordinàriamente eficaz, porque põe a trabalhar a imaginação, que é um excepcional estimulante emocional para o ator. Tôdas essas coisas, mais fáceis de atingir e controlar, conseguem provocar reações emocionais naturais.

Compreendo, é claro, que em momentos especiais, quando o estímulo adequado é difícil de encontrar, se recorra à "memória afetiva". Pessoalmente, em meu trabalho diário com atôres, cheguei à conclusão de que nem sempre a emoção é o maior problema. Se escolho meus atôres com cuidado e tudo o mais é devidamente preparado, normalmente constato que os atôres "sentem" corretamente. E como ator adora chorar! Descobri que uma das frases que mais repito é "Só chore quando não agüentar mais". E fico eu a contê-los o quanto posso, mas mesmo assim a choradeira é grande. E ainda ficam "trabalhando as emoções", o que faz com que muitas vêzes se possa notar, durante um espetáculo, uma certa agitação de que são prêsa certos atôres. Não se chega a descobrir exatamente o que é que êles têm, e na maioria dos casos é mais *emocionalismo* do que emoção, uma espécie de sentimento auto-induzido que é mais ìntimamente ligado à patologia do que a arte. Afinal das contas, o chôro não é o único objetivo da arte; se fôsse eu tenho uma tia que seria muito melhor do que a Duse!

Além do mais, é preciso lembrar que o Método, como qualquer outra técnica teatral, não foi criado só para as peças sérias. Existe de tudo no teatro: comédia leve, farsa, etc. E o caso da farsa? Pois ainda no outro dia um ator me disse "Eu estava trabalhando numa farsa e um dia fiz um gesto diferente com a mão. De repente eu vi o gesto e pensei — "Puxa, êsse gesto está errado para êsse momento" — e fiquei paralisado. Todo o meu sentido de comédia desapareceu". E começou a culpar o estudo pelo acidente, ao que eu respondi "Não é só na farsa que você não deve parar para pensar na técnica; é igualmente errado fazê-lo na tragédia. Primeiro você trabalha para criar seu personagem, e depois interpreta-o no palco, o que são duas coisas inteiramente diferentes". Quando se está tocando uma sonata de Beethoven no Carnegie Hall, não se pode parar no meio de uma escala para pensar "É melhor eu passar o polegar por baixo do médio, pois de outro modo nunca conseguirei chegar até lá em cima!" Quem pára para pensar não consegue tocar. O trabalho feito no período preparatório, a técnica que foi empregada no processo criador, não podem vir a ser um empecilho. Dessa forma êles perderiam seu valor." Na magistral atuação farsesca de Ruth Gordon em THE MATCHMAKER (A CASAMENTEIRA) nunca notei nada que não fôsse perfeitamente coerente com a autenticidade do método de Stanislavski. Tudo o que fazia parecia ser improvisado, e isso numa farsa, em que tudo é planejado até as frações de segundo. Era uma interpretação muito engraçada, mas também muito autêntica. E por vêzes até tocante.

Para continuar a buscar a explicação para as várias atitudes em relação ao Método, gostaria de voltar à questão das datas. O primeiro livro, A PREPARAÇÃO DO ATOR, que trata dos processos "interiores", foi publicado em 1936; o segundo, A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM, que trata dos processos "exteriores", ou seja o método de se expressar as emoções, foi publicado em 1949. Acontece que muito embora

êles tenham sido concebidos ao mesmo tempo e devam ser utilizados em conjunto, houve uma separação de treze anos entre o aparecimento dos dois. Às vêzes me pergunto quanta dor de cabeça não existe hoje por causa de tudo o que foi pensado, ensinado e estudado durante êsses treze anos. No Group Theatre, por exemplo, onde a técnica foi muito estudada durante o início da década dos 30, sempre havia alguém fazendo experiências de estilo ligadas ao trabalho "psicológico". Eu me lembro de um curso que tinha, em 1933, no porão do Broadhurst Theatre, onde estávamos apresentando MEN IN WHITE (HOMENS DE BRANCO), no qual eu estava tentando encontrar um caminho para estilo em interpretação por meio de experiências com música, pintura, etc. John Garfield estava nesse curso, e lembro-me de que êle criou um número à base de um quadro de Picasso, de um pastor. Êle partiu simplesmente do quadro, sem nenhuma idéia psicológica preconcebida. Estudou o quadro, tentou recriá-lo com a postura, o olhar, tudo enfim. E então começou a fazê-lo movimentar-se; procurou imaginar como um pastor como aquêle andaria, sentaria, gesticularia, e aos poucos começou a criar um personagem baseado no quadro. Depois começou a escolher o tipo de voz que o rapaz teria, e gradualmente acrescentou algumas palavras adequadas, acredito que um poema. No final êle havia criado uma cena lírica imensamente bela.

Meu pensamento pula dêsse estudo para os resultados que tantos, hoje em dia, acreditam devam ser conseguidos pelos uso do Método: a velha história do "resmungo, porém com emoção". Deixem-me ler aqui uma passagem de A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM sôbre o resmungo:

"A natureza de certos sons, sílabas e palavras requer uma enunciação incisiva e breve, comparável às colcheias e semicolcheias na música: outros devem ser emitidos em forma mais pesada e longa, de maneira mais ponderada, como se fôssem semibreves ou mínimas. A par disso alguns sons e sílabas

recebem uma acentuação rítmica mais forte ou mais fraca, enquanto que um terceiro grupo pode não ter nenhuma espécie de acentuação.

"Essas palavras enunciadas, por sua vez, são intermeadas de pausas e descansos para respiração de duração muito variavel. Tôdas essas são possibilidades fonéticas que permitem uma variedade infinita de tempo-ritmos no falar. Utilizando-os o ator desenvolve para si um estilo de voz delicadamente proporcionado. O ator tem necessidade disso quando está num palco usando palavras para transmitir as emoções exaltadas da tragédia, ou o alegre clima da comédia... Um falar de ressonância equilibrada, bem equilibrado, possui muitas qualidades semelhantes às da música e do canto.

"As letras, as sílabas, as palavras — estas são as notas musicais da fala, com as quais se formam compassos, árias, e mesmo sinfonias inteiras. Têm razão os que descrevem um falar harmonioso como sendo musical". É preciso que eu lembre a todos quem é o autor dessas palavras — Stanislavski! Mas continuemos a citá-lo:

"As palavras enunciadas com ressonância e grandeza sugerem maior emoção. Na fala, como na música, há uma grande diferença entre a frase escrita em semibreves, semínimas ou semicolcheias, ou em quiálteras. Num caso a frase será solene, no outro será o chilreado da conversa de um colegial.

"No primeiro caso haverá calma, no segundo nervosismo e agitação.

"Os cantores de talento conhecem bem o problema, e têm sempre mêdo de pecar contra o ritmo. Se uma música pede três semínimas, um verdadeiro artista emitirá três sons de duração perfeitamente igual, mas se o compositor anotou uma semibreve êle sustentará a mesma nota até o fim do compasso. Se a música requer quiálteras ou um ritmo sincopado, o artista executará o que está escrito com precisão matemática de ritmo. E essa precisão tem um efeito irresistível. A arte

requer ordem, disciplina, precisão e acabamento; mesmo nos casos em que é necessário transmitir musicalmente um efeito rítmico, é necessário fazê-lo com acabamento nítido. Até o caos e a desordem têm seu tempo-ritmo.

"O que acabei de dizer em relação a música e aos cantores aplica-se igualmente aos atôres dramáticos. E por outro lado é preciso lembrar que existem muitos cantores que não são verdadeiros artistas, mas apenas gente que canta, com ou sem voz. Êsses são dotados de uma fenomenal capacidade para misturar colcheias com semicolcheias, mínimas com semínimas, reunir três colcheias em uma só nota, e assim por diante.

"Conseqüentemente seu canto é falho em tôda a necessária precisão, disciplina, organização e acabamento, e resulta numa coisa amorfa, desorganizada e caótica; deixa de ser música para tornar-se apenas uma espécie de puro exibicionismo vocal.

"A mesma coisa pode acontecer quando se fala. Há atôres do tipo do ator Fulano de Tal (e aqui êle menciona o nome do sujeito), que tem um ritmo desigual em sua maneira de falar. Êle muda de ritmo não só de cláusula em cláusula como também até no meio de uma frase simples. Muitas vêzes metade de uma frase é dita em andamento lento e o resto em outro, muito rápido. Tomemos a fala "Digníssimos e muito Poderosos". Isso era dito devagar, solenemente; mas as palavras seguintes, "Nobres Senhores e meus bons Patronos" eram após uma longa pausa, despejadas a uma velocidade incrível.

"Muitos atôres são descuidados em seu falar, inatenciosos para com as palavras que têm de dizer, pronunciando-as numa velocidade tão impensada e desleixada, engolindo todos os finais, que acabam dizendo frases inteiramente mutiladas, ditas apenas pelo meio." Creio que não há mais nada a dizer quanto à responsabilidade de Stanislavski pelos resmungos que ouvimos no palco.

Para fazer justiça a Stanislavski devo também ler o fim dêsse capítulo, no qual êle acresce: "Um ritmo definido no falar propicia a sensibilidade rítmica, e vice-versa: o ritmo de sensações vividas ajuda a formar uma fala clara. É claro que tudo isso ocorre nos casos em que a precisão no falar é sòlidamente baseada em circunstâncias de sugestões interiores ou no "como se fôsse mágico". O assunto de que trato agora é a ênfase que atualmente se dá a êste último parágrafo em detrimento da primeira parte.

Quando Stanislavski, já bastante idoso, estêve em Paris, foi convidado para ir a um pequeno teatro ver um ensaio. Como êle não sabia onde era a entrada dos artistas, entrou pela frente do teatro e, vendo que o grupo estava em meio do trabalho, sentou-se por algum tempo no fundo da platéia. O diretor estava nas primeiras filas e o elenco estava no palco, ensaiando, e Stanislavski não conseguia ouvir nada. Então êle se levantou e desceu até o meio da platéia, onde sentou-se, mas continuou sem conseguir ouvir nada. Finalmente, um tanto irritado, mudou-se para um lugar ao lado do diretor, que, ao reconhecê-lo disse "Oh, Mestre, o senhor está aqui!"

"É claro que estou aqui. E por falar nisso, o que é que aquela gente está fazendo no palco?"

"Ora, Mestre" respondeu o diretor, "estamos utilizando o Método!"

Creio que a teoria dêsses adeptos fanáticos deve ser a de que ao se estimular os fluidos emocionais do ator provoca-se uma espécie de constipação psicológica, que impede o fluxo da palavra. Mas o falar deve ser embelezado, e não destruído, pela emoção autêntica! E além do mais, há muito ator que não usa o Método e resmunga; enquanto que há uma série de atôres que não fazem nada que seja incompativel com os objetivos de Stanislavski e a cujo respeito, seja qual fôr a opinião sob outros aspectos, tenho a certeza de que concordariam que têm vozes retumbantes!

A mesma mistificação é aplicada ao canto. Diz-se que não é possível cantar se se tem verdadeira emoção, que esta estrangula a voz e a emissão. E no entanto os grandes intérpretes líricos da história sempre foram os que tinham "emoções autênticas". O famosíssimo Chaliapin era um monumento de emoção, e nos nossos dias Boris Christoff, a quem ouvi na Itália, canta com uma emoção maravilhosa e inteligente, e canta belìssimamente, além do mais. Em meu próprio trabalho com REGINA, que é uma ópera séria, e que dirigi no City Center, trabalhei com Brenda Lewis no papel principal, e nunca me pareceu que a emoção a impedisse de cantar. Ao contrário, a emoção coloria e propiciava sua interpretação. O problema é muito simples: que espécie de som você prefere emitir; um som bonitinho, igual e ôco, ou um som de *verdadeira* beleza atingida porque êle é ligado ao que está acontecendo na peça?

Até a próxima semana.

QUARTA PALESTRA

OS TABUS DO MÉTODO

HÁ TRÊS SEMANAS QUE EU VENHO FALANDO SÔBRE O Método. Pois hoje à noite vamos falar um pouco sôbre a "Loucura"! Por exemplo, quando terminamos na semana passada falávamos sôbre as pessoas que acham que uma bonita voz e uma boa dicção não podem ser atingidas se forem perturbadas por uma emoção autêntica e, de outro lado, dos que acham que uma emoção autêntica não consegue se manifestar se fôr perturbada por considerações a respeito de voz, dicção, ou outros problemas de caracterização física.

A mim parece que um arraigamento injustificado a uma ou outra dessas atitudes é que criou tôda uma série de Tabus, e já vimos o tabu que algumas pessoas criam em tôrno da emoção. Sei que muitos dos que se proclamam expoentes da "emoção verdadeira" de Stanislavski, justamente os que fazem a balança pender demais para o lado da exploração da emoção, defendem-se realizando recônditas pesquisas sôbre problemas de voz, movimento, etc. Mas a verdade é que nunca se entregam a essas com a apaixonada devoção com que se dedicam aos problemas de psicologia. E qualquer cantor ou dançarino poderá testemunhar que só com devoção apaixonada é que se aprimora a voz ou o corpo. Por exemplo, ao criticar uma cena feita numa sala de exercícios práticos, o professor analisa e debate o conteúdo da cena, as inter-relações entre os indivíduos, a compreensão dos pontos essenciais da cena, o ponto até o qual o ator conseguiu sentir o personagem, e se a emoção do ator era autêntica ou simulada. Mas quantas

vêzes o professor diz "Sua voz não está projetando! A energia de palco é diferente da energia da vida real?" Pode acontecer que com o trabalho realizado em salas pequenas o problema da voz não se faça sentir, mas o caso é que êle constitui um problema fundamental quando o espetáculo, ainda frágil, faz sua primeira pré-estréia no Shubert Theatre de Philadelphia! (*) Perigos iguais existem quando se ensaia em pequenas salas aconchegadas nas quais as cadeiras ficam umas coladas às outras e os atôres, sentados bem juntos, "estabelecem contatos" felicíssimos entre si quando o rapaz sussurra para a môça "Por que é que você não me disse há mais tempo que sentia tudo isso por mim?" Ao fim de algumas semanas maravilhosas, o elenco chega a New Haven e sobe no palco: o rapaz está à esquerda, lá no alto, em cima de um morro, e a môça lá em baixo, à direita, num vale. Por trás dêles está o maravilhoso céu que o cenógrafo inventou, com nuvens passeando de um lado para o outro, e o iluminador conseguiu formar sombras indescritìvelmente lindas sôbre o rosto dos atôres. Está tudo uma beleza até que o rapaz se volta para a môça e diz: " ?" (**) O diretor se despenca pela platéia abaixo, gritando "Uma beleza! Uma beleza! — só que tem que você esqueceu de dizer sua fala". O ator, com tôda a razão, pode responder "Olha, eu disse a fala exatamente assim durante todo o ensaio. Agora está tudo fixado dentro de mim e é assim que sinto a cena. Se começar a gritar tôda a autenticidade que eu construí vai ser destroçada". Bom, o que eu quero provar é que tanto o *ensino* quanto o *ensaio,* para serem válidos, têm de levar em conta as circunstâncias reais do *espetáculo.* Por outro lado, tentem lembrar quantas vêzes o professor diz "Você está falando muito depressa. Não pronunciou a última sílaba da palavra, e ao omiti-la mudou o tempo do verbo, e ao mudar

(*) Todos os espetáculos profissionais da Broadway fazem uma curta temporada em cidades menores, para os acertos finais, antes da estréia.

(**) A fala não foi ouvida da platéia.

o tempo do verbo modificou o enrêdo, porque todo o público vai entender "Eu o mato" quando o que você devia estar dizendo é "Eu o matei" (*). Na primeira hipótese pode ser que você venha ou não a realizar o que se propõe, mas na segunda você nos informa que já a realizou, e é isso que está na história". Muitas vêzes só falta uma letra, mas quantas cenas têm tido seu sentido deturpado por causa de um pequeno detalhe como êsse? Tudo isso pode parecer muito engraçado, mas aposto que há alguns autores sentados na platéia que não estão rindo nem um pouco!

Outro tabu criado em tôrno do Método em alguns grupos é sôbre a terminologia, transformando em dogma o que deveria ser uma terminologia libertadora. Por exemplo, existe todo um mito contra a idéia do diretor dizer como a fala deve ser dita. Diz o ator ao diretor "Não me diga como é que tenho de dizer a fala! Basta dizer qual é a intenção, que eu direi tudo ao meu jeito!" E, no entanto, o ponto mais simples e essencial de uma fala é o de que ela *tem* de ser dita exatamente de certa maneira para conseguir transmitir seu ponto principal. Se fôr dita de qualquer outra maneira, por mais boa vontade (e mais emoção) que se tenha, a sua essência não será transmitida. Mais uma vez deixemos Stanislavski fazer sua própria defesa:

"Tomemos um exemplo de Pushkin. É possível dizer —

Eu erigi um *monumento* dourado para mim;
Eu erigi um monumento dourado para mim;
Eu erigi um monumento dourado *para mim;*
Eu *erigi* um monumento dourado para mim;
ou, finalmente,
Eu erigi um monumento *dourado* para mim.

(*) O exemplo é mais válido em inglês, em que a diferença entre presente e passado consta apenas de um "—ed" final. Mas casos semelhantes podem acontecer em português, pelo mesmo tipo de êrro.

"E em cada caso o sentido será diferente, segundo a palavra que escolhermos para enfatizar. A palavra enfatizada é o centro de atração; nela está escondido todo o sentido da fala, e como, resultado da combinação de atenção, fôrça, voz, e quantidade de emoção colocadas nela, o sentimento-pensamento-palavra que o ator expressa será capaz de, como uma fagulha, incendiar o entusiasmo de uma multidão". O principal aqui é que êle não diz sòmente "o sentimento", mas fabrica uma palavra tripla, "sentimento-pensamento-palavra".

Outro tabu de terminologia é o de que nunca devemos usar substantivos para indicar "intenções". Não se deve nunca interpretar um substantivo (como "suspeita") porque êste é um estado de alma, um resultado; o que se deve fazer é ter o desejo ou vontade ("descobrir se foi êle quem fêz") e o produto dessa intenção seria uma estado de suspeita. Tudo isso é lindo, mas vocês precisavam ver com que alívio eu descobri que quando não encontrava um verbo a tempo e a hora podia usar um substantivo, sem ir parar na cadeia! Ou, tampouco, minha alegria quando saí pelo mundo e trabalhei com artistas de outros campos de atividade, que também tinham terminologias complicadíssimas em seu trabalho, e descobri que era perfeitamente possível dizer-lhes, como disse uma vez a Virgil Thomson, "Olha, aqui nesta altura preciso de três compassos de música" e êle respondeu simplesmente "Forte ou suave?" Ambos nós sabíamos do que estávamos falando, e não foi preciso que eu dissesse "Agitato con passione!" E também fiquei aliviadíssimo quando li o roteiro de direção de OTELO, do próprio Stanislavski, publicado em 1940: depois que Iago diz a Otelo que êle gostaria de ser encarregado de liquidar Cássio, Otelo diz "Excelente idéia". E no roteiro, ao lado dessa fala, vocês pensam que o Mestre tinha escrito "exultar no pensamento da vingança"? Não, senhores; o que estava escrito ali, com a letra de Stanislavski, era "Grande animação, beirando a alegria". Não é possível ser *menos* Stanislavski! E o texto está cheio de comentários

tais como "pausa de ansiedade". O que, no mundo, sugeriria mais a um purista a idéia de "indicar o resultado" do que uma "pausa de ansiedade"? Não há dúvida de que Stanislavski sabia exatamente o que êle queria dizer, e tenho a certeza de que conseguia fazer com que seus atôres o fizessem com autenticidade. Mas que é uma alegria ver o próprio Mestre usar uma terminologia incorreta, lá isso é — ou será apenas que êle não tratava seu próprio Método como um tabu? O meu lema sempre foi "Pode até chamar de espinafres, se quiser, desde que faça a coisa certa", e fiquei muito grato pelo apoio encontrado.

Em MINHA VIDA NA ARTE Stanislavski diz, a êsse respeito: "Os atôres me inquiriam cuidadosamente sôbre a terminologia especial utilizada por nós durante o estudo do sistema. Isso foi acompanhado por um êrro de minha parte e de parte dos atôres pelo qual ainda estou pagando, e caro. Para falar a verdade, não só os atôres, como mesmo os alunos no estúdio aceitaram o sistema mais ou menos em confiança. Aprenderam os têrmos e começaram a usar a terminologia para incluir suas próprias percepções que por vêzes eram criadoras, mas em geral eram apenas teatrais. A grande maioria não passava dos velhos hábitos artificiais, plenos de teatralidade e de fórmulas teatrais. E foram aceitas como sendo a Novidade de que o sistema falava. Mas os exercícios continuados, tais como os com que os cantores se exercitam diàriamente, e que tratam da colocação e do desenvolvimento da voz, ou tais como os que um violinista ou celista que desenvolve em si uma tonalidade verdadeiramente artística, ou tais como os do pianista que trabalha a técnica dos dedos e a posição da mão, ou tais como os de todo dançarino que prepara seu corpo para a plástica e a dança, êstes faziam-se notar pela ausência, e nunca foram executados, até o dia de hoje, seja pelos atôres, seja pelos alunos, do estúdio. E é por isso que digo que meu sistema, até o momento, não mostrou nenhum de seus resultados verdadeiros. Muitos aprenderam a concentrar-se,

mas isso só fêz com que repetissem os velhos erros, e com que êsses erros se fizessem notar mais e mais, pois de certa forma os erros tinham sido aperfeiçoados. Mas com isso o ator se sente à vontade no palco, e aceita tôdas as suas incorreções habituais de natureza teatral como se fôssem o processo normal de recriação de seus papel — tais atôres estão convencidos de que vivem novamente seus papéis a cada espetáculo, de que compreenderam tudo, de que meu sistema ajudou-os de maneira excepcional, e agradecem-me e elogiam-me comoventemente, como se eu tivesse descoberto novamente a pólvora. Porém êsses elogios só me trazem mal-estar". Isso foi escrito em 1924 — inteiramente profético.

Em compensação há os que dizem que não compreendem o Método de todo, e no entanto trabalham de maneira que encantaria o Mestre. E cada vez que se debate êsse ponto, aparece o nome de Laurette Taylor, sempre admirada e apontada pelos adeptos do Método. Tive a felicidade de ter passado algum tempo a seu lado; não só eu a via trabalhar no palco sempre que me foi possível, e ouvi algumas de suas conferências, como também costumava visitá-la em seu apartamento para tirar proveito do que ela tinha dentro da cabeça. Ela era, sob êsse aspecto, de extrema generosidade, para quem quer que demonstrasse interêsse. Eu fazia um monte de perguntas a respeito de tudo o que ela fazia quando estava trabalhando um papel, e inúmeras vêzes fiquei estupefato ouvindo-a descrever em seus mínimos detalhes o roteiro que planejava para si em determinado papel. Eu me lembrava nìtidamente de sua aparência quando entrava no palco, quando parecia estar vendo aquela gente pela primeira vez, sem saber direito como ela ou êles haviam chegado àquele local, com aquela fantástica capacidade de parecer "estar perdida" e, aos poucos, desabrochar em compreensão no correr do espetáculo. O que ela *dizia* era na realidade quase que o oposto do que *fazia;* e o que fazia era o que, como uma grande atriz que era,

sabia inconscientemente. Em arte, o que se diz que se faz é muito diverso daquilo que se faz.

Uma vez Laurette fêz uma palestra para um grupo de atôres na qual ela descrevia o que pensava serem os ingredientes de uma interpretação de grande categoria. Lembro-me que ela ficou perfeitamente imóvel no palco durante o tempo todo; não fêz o menor gesto enquanto falava sôbre as coisas que julgava importantes: imaginação, etc. E bem no fim, suas últimas palavras foram "Mas acima de tudo, a coisa mais importante a ser lembrada" — e nessa altura ela assumiu uma pose espetacular, com uma das mãos atiradas para o alto — "é ser simples!" Foi um momento absolutamente miraculoso, inesquecível, que continha o sentido de equilíbrio que os grandes artistas têm. Aquêle era o único momento em que ela sentiu que não podia sem simples, que tinha de fazer algo de extraordinário para fazer a importância da simplicidade ser integralmente transmitida!

O mesmo raciocínio é válido para os diretores. A distância que vai entre a primeira conversa a respeito do plano de produção e o que acontece quando se abre o pano pode ser o maior abismo na história da geografia. O diretor pode dizer, em sua dissertação inicial "Nós vamos fazer com que tôda a produção tenha alguma coisa de nevoenta", o que pode ser uma idéia de produção inteiramente válida. Mas a não ser que exista um plano palpável para apresentar o espetáculo através de um véu, ou para fazer gêlo sêco criar nuvens no palco, ou para fazer com que os atôres andem no palco como se estivessem em um nevoeiro, ou fazê-los "pensar de modo nevoento" ou *alguma coisa no gênero,* então o que êle diz não terá nenhuma significação.

Os artistas que fazem do Método um tabu, portanto, precisam saber que o que quer que haja de bom em *qualquer* idéia precisa chegar a penetrar-nos para posteriormente se expressar naturalmente no trabalho. E precisamos estar sempre buscando novos aspectos da idéia, também, e só dêsse modo

estaremos pagando real tributo ao inovador que nunca deixou de "buscar". E temos também de estudar novas técnicas, para expandirmos constantemente nossa compreensão de conceitos fundamentais. Falando de seu sistema em MINHA VIDA NA ARTE Stanislavski diz: "êle só vem a ser útil quando se transforma numa segunda natureza do ator, quando o ator pára de pensar a respeito conscientemente, e quando êle começa a transparecer naturalmente, espontâneamente". E isso responde a pergunta que tantos atôres fazem: "E a espontâneidade? Como é que se pode ser espontâneo se se tem de pensar em problemas técnicos?" Vou citar novamente, desta vez as CONVERSAS COM CASALS (o famoso músico catalão): Pergunta — "Acredita que a espontaneidade e a disciplina podem trabalhar em conjunto?" Resposta: "Em todos os ramos da arte, bem como na música, o trabalho de preparação, governado pela disciplina, deve eventualmente desaparecer para dar lugar à elegância e à frescura, pois a forma deve dar a impressão de espontaneidade".

Por que razão tantos dos atôres que estudaram no Método são identificados mais por sua técnica do que pelo personagem que deveriam estar interpretando? Bom, em primeiro lugar, porque todo o mundo pode ver que êles estão "se concentrando" com uma violência enorme — a despeito do índice de concentração requerido pela cena. A mim, isso sugere um sentido falso de importância das coisas erradas, que resultam num pêso desnecessário. A mesma coisa é válida para o diretor. Há momentos em que o espectador já não sabe *para onde* olhar, porque tudo é *tão* importante. Não há foco, não há plano, não há arte! Até um fotógrafo "arruma a natureza antes de disparar a máquina!"

Em segundo lugar, vemos êsses devotadíssimos atôres perseguindo um único objetivo até suas últimas conseqüências, sem prestar a menor atenção às manifestações patentes de vida à sua volta (o que, aliás, é muito anti-stanislavskiano). Tudo isso sugere uma espécie de cegueira inexplicável. Em poucas

palavras, êles estão com a técnica à mostra, o que não acontece com grandes artistas. Quando estamos na platéia vendo um espetáculo não queremos ser forçados a pensar "Essa atuação deve ter custado uns US$ 750.00 de aulas com Mme. Fulana de Tal". O que queremos e devemos sentir é o que eu senti naquele concêrto de Jennie Tourel que ouvi, no qual ela cantou o ciclo de canções de Schumann. O que o público sentia era que provàvelmente aquela era exatamente a maneira que Schumann gostaria de ouvir suas canções, tal era a devoção da cantora a todos os aspectos da letra e da música. Não estávamos exatamente ignorando sua técnica fenomenal, mas dávamos graças aos céus por ela usá-la como um meio e não como um fim.

Outra razão pela qual por vêzes os atôres, durante o espetáculo, parecem "Metodizados" ou inexplicàvelmente complicados, é que sua atitude é analítica *demais*. E sublinho êsse "demais" porque não quero dar a ninguém a impressão de que não acho que o ator deva analisar seu papel ou a peça em geral. Mas sinto que nem sempre se tem confiança bastante no texto. Se a peça é boa, suas sugestões saltarão aos olhos e estimularão os atôres sem a menor dificuldade. A verdade é que uma peça boa até certo ponto se interpreta *por si mesma,* desde que lhe seja dada uma oportunidade. Como diretor eu compreendo êsse problema porque quando comecei a dirigir eu costumava a preparar tudo, nos mínimos detalhes, antes de chegar para o primeiro ensaio; eu não confiava nos atôres, nem na peça, e muito menos em mim mesmo. Minha maior preocupação era a de que eu não ia ter tempo suficiente: como é que eu ia conseguir fazer tudo aquilo em quatro semanas? (*) Eu conhecia a história da produção de THE DYBBUK pelo Teatro Habima, que tivera seis meses de preparação, e que tiveram de correr como uns loucos nos últimos três!

(*) Período para ensaios permitido pelos sindicatos de atôres nos Estados Unidos para espetáculos profissionais, acrescido das duas semanas de temporada fora da cidade.

O autor estava doente (e não era porque o espetáculo estava levando seis meses para preparar — êle estava doente mesmo) e tôda a correria era para estrear a peça enquanto êle ainda estava vivo. Infelizmente, morreu na noite do ensaio geral.

E há uma porção de outras anedotas sôbre o assunto. Quando Stanislavski veio aqui com o Teatro de Arte de Moscou êle foi ver alguns espetáculos da Broadway, sendo um dêles THE GOAT SONG, (A CANÇÃO DA CABRA) de que gostou. Depois do espetáculo foi conversar com os atôres e disse "A interpretação estava magnifica! Quanto tempo vocês ensaiaram?", "Quatro semanas". "A interpretação era péssima!"

O que aconteceu comigo foi que eu preparei tudo com a maior antecedência e trabalhei o mais rápido possível durante os ensaios do primeiro espetáculo que dirigi na Broadway, MY HEART'S IN THE HIGHLANDS, (MEU CORAÇÃO ESTÁ NAS MONTANHAS) e o que aconteceu foi que no fim da primeira semana estávamos prontos para estrear. Tudo estava feito! Fiquei com vergonha de dizer aos outros que não tinha mais nada para fazer, e por outro lado não queria ficar repetindo o espetáculo sem parar por mêdo que murchasse. Fiquei realmente sem saber o que fazer. Por sorte havia muitas crianças no elenco, recorri a vários jogos, e como estava na época da Páscoa eu organizei uma procura de ovos. Foi no palco do antigo Guild Theatre (que agora é chamado ANTA), na rua 52; e tenho a impressão de que nunca, antes ou depois daquele dia, outra procura de ovos de Páscoa foi realizada naquele local.

A colocação de uma ênfase indevida em certos aspectos, em sacrifício de outros, quando se ensina o Método, leva aos problemas que se fazem sentir, mais tarde, nas produções. Conheço atôres que estudam há anos, e no entanto quando têm de trabalhar numa produção, mesmo, não têm nenhuma técnica que lhes sirva de nada. Primeiro: não têm senso de

ritmo (quem quer ser muito "de teatro" diz "noção de tempo certo", mas como agora sou conferencista digo "ritmo"). Uma vez, num espetáculo, eu tinha de fazer um sujeito dizer para uma multidão "Vamos!" e por três vêzes ela respondia "Não!". A coisa tinha de funcionar assim; "Vamos!" "Não!" "VAMOS!!" "NÃO!!" *"VAMOS!!!" "NÃO!!!"*, e para aquela cena eu *tinha* de obter um determinado dinamismo. O ator tinha de dizer o segundo "Não" mais depressa e mais alto do que o primeiro ou não haveria crescimento, nem tensão, nem cena. Pois não havia meio dêle acertar. Êle era tremendamente *autêntico,* e estava agitadíssimo, mas quando chamava a multidão dizia "Aaaaah, Vaaaaaaaaaaaamus!" e a multidão começou a responder "Aaaaaah, nããããããão!" e saiu tudo uma coisa horrorosa.

Segundo: não têm senso de movimento. Certa vez dirigi uma cena na qual um rapaz tinha de agarrar uma môça que corria em sua direção, e levanta-la até acima de sua cabeça. Êle a deixou cair tôdas as vêzes que tentou fazer a cena! Finalmente eu disse a êle que ia dar um jeito de não haver perigo daquilo acontecer novamente: a môça começaria a correr ao dizer uma determinada palavra, e pularia em outra, e portanto êle não teria de prestar atenção a nada a não ser à palavra do pulo. Assim que ela dissesse a palavra êle ficaria pronto para agarrá-la, e tudo funcionaria certo. Pois êle tornou a jogar a pobre coitada no chão. Até que chegou ao ponto em que o marido da atriz protestou: "Vocês estão matando minha mulher! Isso já não é mais arte!" Por uma questão de caridade foi necessário despedir o ator.

Terceiro: não sabem resolver os pequenos problemas de maneira fácil e discreta. Vamos examinar um pouco o assunto, porque é fundamental e da maior importância. Creio que êsse é um dos perigos de só se trabalhar com cenas "importantes" nas aulas práticas em estúdio. É quase inevitável que seja escolhida uma cena emocionante para ser feita, e não uma cena sem graça na qual não acontece nada. Ninguém se quer

dar ao trabalho de marcar uma hora com outra pessoa para trabalhar durante horas numa cena na qual entra e diz "Oh, Zé, me dá um cigarro" e o interlocutor responde "Espera aí que eu vou arranjar um". O que todos fazem é escolher uma boa cena em que se chora, ou estrangula alguém, ou faz qualquer outra coisa bem dramática. Essa imersão contínua em cenas as mais emocionais, violentas ou fascinantes, torna a simples tarefa de pegar um copo, ir até a pia e pegar um pouco d'água parecer cacête, e — por alguma razão — não parecer "interpretação". E no entanto uma peça é, na realidade, composta de uma série de cenas dêsse tipo. Afinas da contas, quantas cenas "grandes" há num texto? E quantas vêzes um papel se esfacela pela inabilidade do ator em executar justamente seus aspectos "menores"? Se possível, no trabalho prático de estúdio deve procurar-se trabalhar um papel inteiro; mesmo que êle não chegue a ser inteiramente executado, ao menos deve ser todo estudado e planejado. Sei que vocês poderão defender o estudo das grandes cenas com o argumento de que os cantores, em geral, só estudam em circunstâncias semelhantes as grandes árias. Pois a única coisa que posso dizer é que êles incorrem exatamente no mesmo perigo, e que na maioria dos casos, quando chega a hora de cantar a ópera inteira as árias aparecem como pedaços independentes, sem relação alguma com o resto da ópera, e executadas como momentos individuais de exibição. O ator deve querer que sua interpretação seja relacionada com *tôda* a peça, com o ator, como o estilo dominante, como todos os outros atôres que tomam parte no espetáculo, e não sòmente com aquela cena e com a pessoa que contracena com êle naquele momento. Um dançarino não é uma pessoa que sabe executar piruêtas espetaculares, mas alguém que também sabe andar, mover-se vagarosamente, ou ficar parado!

Quarto: a habilidade de "justificar" o que é obrigatório na cena, seja qual fôr o desejo pessoal de interpretá-la de outra forma. O que é muito importante. É o famoso problema

do "mas-eu-não-sinto-a-situação-assim"! Muitas vêzes as contigências do momento exigem que determinada fala seja dita de determinada maneira — alto, digamos. As razões para isso podem ser inúmeras — uma questão de equilíbrio, ou de ênfase, ou de choque. Pode ser uma necessidade do diretor, ou de algum outro ator em cena, ou da cenotécnica, ou o que seja. Mas o nosso purista garante que qualquer coisa mais forte do que um sussurro violará a "verdade" de sua emoção! E tôdas as outras verdades em jôgo? Não devem ser levadas em conta? Um momento de verdade no palco é formado por inúmeros componentes. O ator deve usar sua técnica para executar o que é dêle exigido, e não para impedir que o faça. Sempre é possível encontrar uma *justificativa* que lhe permita realizar o que a produção exige e ao mesmo tempo continuar a satisfazer sua personalidade interior.

Outro item do Método muitas vêzes mal compreendido é o da *improvisação*. A improvisação, em uma definição simples, consiste em interpretar uma cena usando palavras próprias em lugar das do autor. No meu ponto de vista sempre existe o perigo de que a improvisação conduza, em lugar de a uma libertação, simplesmente a uma diluição de forma, pois ela pode levar o ator a interpretar "a si mesmo", em sacrifício do personagem, em lugar de conduzir à busca do personagem dentro de si próprio. Para dizer a verdade, a improvisação é o *contrôle* de um problema, sendo que o problema, no caso, significa a intenção da cena. Na improvisação você deve buscar a *forma* interior da cena, procurando identificar o momento em que uma intenção acaba e outra começa.

A improvisação tem méritos específicos determinados, mas creio que deve ser utilizada com parcimônia e apenas para atingir resultados específicos. Já a tenho empregado, por exemplo, para forçar um contato, uma inter-relação, entre dois atôres que não o tenham conseguido, por qualquer razão, utilizando as próprias falas do texto. Seja por que razão fôr, o fato é que eu não conseguia que êles falassem um para o

outro, ou escutassem um ao outro de maneira a poder realmente realizar a cena nas palavras do autor. A essa altura eu então lhes disse que já que entendiam qual era a estrutura da cena e suas intenções, que a interpretassem em suas próprias palavras, esquecendo o texto, mas com a recomendação de que se a qualquer momento sentissem vontade de usar falas da cena, também não deveriam de forma alguma deixar de usá-las. Assim que terminavam a cena, eu fazia então com que a repetissem, com o texto exato, mas fazendo uso de tudo o que tinha sido ganho com a experiência da improvisação. Mas o diretor deve ficar atento e insistir que todos os problemas da cena sejam incluídos, e que os atôres não fujam da situação e comecem a rememorar incidentes da infância, etc., que é o perigo maior da utilização dêsse processo. (Isso é mais um exemplo do que já disse anteriormente a respeito dos usos da técnica. Se é preciso conseguir uma determinada coisa e se está tendo dificuldade, recorre-se a elementos técnicos. Mas assim que se alcança o objetivo volta-se a esquecê-la).

Há outros momentos em que se pode usar a improvisação, e nos quais não se pode obter bons resultados a não ser por meio dela. Por exemplo, pode haver certos elementos físicos de caracterização que não podem ser obtidos meramente no texto. Suponhamos que você tenha de fazer o papel de um mineiro, mas que nenhuma cena da peça se passe dentro da mina. A ação se passa na cozinha, ou na sala. Ora, acontece que você não é mineiro, e não tem a menor idéia dos efeitos que o trabalhar numa mina o dia inteiro pode provocar no físico ou mesmo na mentalidade de um homem. Nesse caso é possível, como preparação, fazer-se uma improvisação sem palavras durante a qual você terá de viver a experiência de alguém que tem de se arrastar por um túnel apertado, onde está tudo escuro, e assim por diante. Depois dessa improvisação será possível que você possa saber quais são os ossos que estão doendo mais quando entra, de noite, na cozinha da sua casa, quais são as dificuldades de adaptação à luz, e assim por diante.

Nesse trabalho a improvisação tem valor indiscutivel, porque ela está participando da busca da solução de um problema objetivo.

O trabalho de aula deve ser sempre relacionado à interpretação, em lugar de ser realizado numa espécie de vácuo acadêmico. Algumas das atitudes que os puristas possam ter em relação ao treinamento da voz, por exemplo, alegando que leva a uma prosódia por demais "preciosa", pode ter inteira justificativa se o estudo de voz fôr feito isoladamente. Mas isso não quer dizer que ninguém deve treinar a voz, pois é perfeitamente possível ter aulas de voz integradas com problemas da interpretação. E é também possível ter aulas fundamentais de voz e dicção com alguém que não entende nada do problema teatral, desde que o aluno esteja sendo observado e orientado, sob êsse aspecto, por seu professor no estúdio, ou até mesmo por si mesmo, se tiver uma boa noção da inter-relação dos dois elementos, e chegar a utilizar o que foi aprendido sem "destruir" o sentimento interior. Suponhamos que, na preparação de um papel, apareça um problema de sotaque. A não ser que se tenha um talento natural para imitar sotaques, será necessário analisar integralmente o sotaque, estudá-lo, seu ritmo, etc. Primeiro lê-se a cena sem sotaque para entendê-la, e depois começa-se a trabalhar, de maneira puramente mecânica, no problema do sotaque, procurando conhecê-lo intimamente. É o mesmo caso da dança: ninguém consegue dançar sem primeiro aprender a equilibrar-se. Por mais técnico que seja o problema, êle tem de ser solucionado! Depois de fazer o trabalho de estudo, volta-se a fazer a cena normalmente, deixando que os resíduos do estudo do sotaque se integrem normalmente em seu trabalho. Nesse estágio, não se deve trabalhar o sotaque, sòmente a interpretação. É provável que o sotaque apareça na medida necessária. É claro que não será tão forte quanto no período de estudo, mas será o suficiente. Durante o trabalho da cena, será bom que os ouvidos fiquem atentos. O processo é semelhante aos exercí-

cios que fazem os dançarinos para "esquentar". Incluídos nêles estão os movimentos que serão usados na dança pròpriamente dita, e nem por isso os exercícios vão *impedi-los* de dançar bem. Não há razão nenhuma para que um trabalho preparatório impeça o ator de interpretar bem.

Ouve-se falar muito nos "exercícios animais" que são realizados nas aulas práticas de estúdio — diz-se que "alguém estava andando feito um macaco". O que acontece é que muitas vêzes, quando se fala de um personagem, uma parte da discussão é feita em têrmos imagísticos. Mesmo numa peça realista é possível que se diga que fulano é escorregadio como uma enguia, ou que uma môça tem um ar de gazela, ou que o outro sujeito anda como um urso. São elementos gerais de caracterização, e é perfeitamente possível elaborar a caracterização de um homem que deve ser pesado, canhestro e cansado, por meio da imitação de um urso, que anda sempre com os braços pendurados ao longo do corpo. Calha que certa vez o ator observou um urso, e a imagem formada dá uma boa sugestão para a composição do personagem. É um elemento de caracterização que se pode incorporar ao todo do personagem. E pode-se até ir mais longe; é possível ser-se ainda mais específico na utilização dêsse tipo de elemento caracterizador. Vocês por acaso se lembram de Charles Laughton no final de HENRIQUE VIII, quando fica senil? Havia uma cena na qual êle estava jantando; e quem quiser examinar o filme poderá notar que êle deve ter feito um longo trabalho a partir da imagem de um esquilo, porque êle comia aos bocadinhos pequeninos, e seus olhos pulavam de uma direção para outra, como se fôsse um animal acuado.

Quando se tem de usar qualquer elemento de caracterização tal como um cicio, ou uma gagueira, ou um manquejar, ou o hábito de semicerrar os olhos, o mais lógico é que se procure praticá-los, não só para que se possa executar o movimento com naturalidade, como também para que o elemento se enquadre automàticamente na interpretação. Os exercícios

com a caracterização animal devem ser aceitos como os de qualquer outro aspecto de comportamento físico que deva ser utilizado numa composição.

Já tenho visto muita gente fazer êsse tipo de exercício com o único objetivo de estimular a imaginação de modo geral, e eu acho que aí é que aparecem as anedotas. Concordo que é perfeitamente possível ir-se longe demais nesse gênero de coisa, quando se chega a dar ao exercício qualquer aplicação específica. Mas quando se tem um determinado objetivo em vista, ou se está procurando alguma coisa que vai realmente ser utilizada como parte da interpretação, nesse caso acredito que tais exercícios sejam tão úteis quanto qualquer outro tipo de trabalho para a composição.

Encerremos esta pequena lista de mistificações a respeito do Método voltando a nosso ponto de partida, isto é, ao resmungo. Conheço um ator que tem uma emotividade incontestável, e que é sensivel e sincero *até* o momento em que abre a bôca e fica inteiramente ôco. Já o tenho observado muitas vêzes, e quando está escutando alguém falar, ou pensando, é fantástico. Mas quando começa a falar é como se alguém tivesse apertado um botão que fizesse desaparecer tôda a emoção. Seu "impecável" domínio de voz é inteiramente "desligado" do resto. É o exato oposto daquele outro, que não consegue falar direito porque está muito comovido!

Qual é a solução? Em que consiste, realmente, uma bela voz? Em uma sonoridade agradável e boa dicção vazias por dentro? Não, a mim parece que Laurette Taylor tinha uma bela voz (e se quiserem a prova, tenho uma gravação dela); sua emissão bela, simples, e alimentada por uma chama interior.

O mesmo se pode dizer a respeito de movimento. Desapareceriam as ondulações injustificadas, as tímidas mãos metidas nos bolsos, os braços como moinhos de vento a cortarem o ar, e os dedos passados entre os cabelos, tão usados por adep-

tos do Método, se realmente seguissem Stanislavski e o lado direito de seu plano. Anton Chekhov, o deus dos realistas e o primeiro grande autor dos adeptos de Stanislavski, dizia que a graça é conseguida quando se gasta um mínimo possível de gestos para executar uma tarefa específica.

E, para acabar, gostaria de lembrar a todos que a técnica de se provocar a emoção deve ser relacionada a todo o problema da interpretação e as exigências totais da peça, em lugar de se transformar num tabu, em uma finalidade em si. Agindo assim, veríamos o ator elevar-se até o nível da arte, em vez de diminuí-la até seu próprio nível de "antenticidade quotidiana". E veríamos, no teatro, mais emoção bela e ponderada, e menos emoção "torturada" e egocêntrica.

Boa-noite. Até a próxima segunda feira.

Quinta Palestra

"AUTENTICIDADE" NA INTERPRETAÇÃO

O QUE É A VERDADE? O ASSUNTO É BASTANTE ESPINHOso. Naturalmente estou-me referindo à verdade na interpretação. Vocês hão de estar lembrados de que quando, na primeira palestra, disse que iria chegar até êsse problema, declarei que achava que mais crimes eram cometidos nas artes, em nome da verdade do que no de qualquer outra virtude. Disse também que debateria a questão de ser ou não o objetivo do Método reproduzir a "vida real" no palco e, se tal fôsse o caso, se é que alguém estaria interessado em vê-la. O próprio Stanislavski disse que "um 'fato' autêntico e uma realidade genuína não existem no palco"! Realidade não é arte; esta, por sua própria natureza, exige invenção artística, o que significa, em primeiro lugar, o trabalho de um autor. A tarefa do ator e sua técnica criadora consistem em transformar a peça que foi inventada em um fato *artístico* e *cênico*.

Não há dúvida de que o objetivo do Método de Stanislavski era o de propiciar interpretações mais autênticas. Êle começou por estudar as poses exageradas e as falsas imitações que via nos atôres de sua época, e pensar que deveria existir algum meio de se utilizar o senso de verdade do indivíduo para se criar personagens. E aí é que chegamos ao problema de *qual* verdade? Deverá ser apresentada a conveniência do ator em questão, isto é, a verdade mais próxima de sua psicologia pessoal? Será isso que deve ser buscado? E, nesse caso, não estaríamos atingindo apenas uma verdade *parcial?* E na vida real, uma verdade apenas parcial é verdadeira? Como

atôres, devemos nós nos sentirmos confortàvelmente sinceros em nossas emoções, ou será que devemos ser artistas e saber utilizar nossas emoções sinceras como um dos instrumentos criadores de nossa arte?

O primeiro obstáculo dêste assunto é o de se superar a dificuldade em definir a palavra verdade. As mesmas palavras, em arte, significam coisas diferentes para pessoas diferentes. Por exemplo: conheço uma atriz, uma môça encantadora, sincera, espirituosa, inteligente, que, tôdas as vêzes que encontro, fala com franqueza, sinceridade, espírito, inteligência, simplicidade e objetividade; mas não é muito boa atriz. Isso sempre me preocupou porque não conseguia compreender por que razão uma pessoa tão simples e sincera na vida real podia de repente ficar tão artificial, quando pisava no palco. Um dia resolvi tentar descobrir a explicação; bati um longo papo com ela até que dei um jeito de chegar ao problema de seu trabalho. E finalmente ela explicou: "Bom, a vida real é uma coisa; a gente fala, brinca, e se expressa como quer, mas quando subo no *palco*" — e aqui sua voz tomou um tom respeitoso e sepulcral — "tenho de ser *sincera*". Para ela a sinceridade é aquêle *não sei o que* que acrescenta à sua arte, e que está acabando com sua carreira de atriz. Será que se pode dizer a ela "Pois então trate de ser tão insincera no palco quanto é na vida real?"

Lembro-me também do primeiro espetáculo que dirigi na Broadway, MY HEART'S IN THE HIGHLANDS. Um matutino disse que o espetáculo tinha sido realizado "na melhor tradição *realista* no Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski", enquanto que um vespertino declarava que o espetáculo era *"cubista"!*

O mesmo tipo de confusão existe nessa história da verdade da interpretação. Gente de todos os tipos, tanto atôres quanto público, muitas vêzes é enganada com facilidade espantosa. Comumente a contrafação os comove e a verdade é

mal recebida, o que torna a situação do artista angustiante. Creio que as pessoas se deixam comover pela contrafação porque trazem para o espetáculo suas próprias verdades particulares e vêem na contrafação aquilo que interiormente desejam ver. Tudo o que necessitam é o *tom* em que devem sentir; e não precisam que ninguém sinta por êles. Só necessitam de alguma coisa que *os lembre* dos sentimentos verdadeiros que têm a respeito daquela situação. Por razões semelhantes uma emoção autêntica pode ser mal recebida porque torna o público inconfortável; e como não se sentem confortáveis, preferem dizer que não é verdade. Embora essas sejam apenas explicações parciais; são elementos que temos de enfrentar e que pedem a maior atenção.

Voltando aos atôres: o tipo de ator que "vive-o-papel-cem-por-cento" está mesmo vivendo o *papel* cem por cento, ou será que vive a *si mesmo* cem por cento, apenas juntando as palavras escritas pelo autor à sua própria vida, enquanto está no palco? Mais ainda, não se dão êles muitas vêzes ao luxo de parafrasear o texto do autor, quando na vida real não sabem nem ao menos redigir uma carta para a família? Será que todo "É" tem de virar "Tá", mesmo quando o personagem não é do tipo que diz "tá"? E isso não é apenas uma conveniência pessoal do ator? E o fato do "tá" ser mais confortável do que o "É" já não é, de si, sugestivo? "Tá" seria extraordinàriamente inconfortável para um John Barrymore. Será que "Tá" é mais viril do que "É"? John Barrymore era um homem, e às vêzes me pergunto se os que dizem "Tá" são mais homens do que êle. Em qualquer hipótese, é um critério ridículo.

Volta e meia, em ensaio, se ouve alguém dizer "Não estou sentindo a cena", ou então "Eu não sinto a coisa assim", ou então "Se êle fizer isso assim eu não vou sentir nada". A minha vontade, nessas horas, é dizer "E o que é que eu tenho com isso? Quem deve *sentir* é o publico!" Tenho a impressão que muitas vêzes essas frases servem de desculpa para o

fato do ator *não estar fazendo* o que devia fazer. Estou convencido de que se êle *fizer* a coisa certa, êle sentirá certo. Quando não consegue, então temos de descobrir o que é que êle está fazendo de errado. É um êrro esperar começar a sentir para começar a interpretar. Creio que o ator tem de interpretar, para então começar a sentir; mas enquanto isso é preciso interpretar, isto é, falar, andar, dar a intenção correta, e assim por diante.

Uma das ocasiões em que fiquei mais profundamente comovido num teatro não teve a menor ligação nem com o Método nem com a idéia de sentimento interior. Foi quando vi trabalhar o famoso ator chinês, Mei Lan-fang. Por mais ridículo que isso possa parecer, quando saí do teatro tive de passar duas horas andando pelas ruas antes de conseguir ir para casa. Nem ao menos notei que estava chuviscando. Ora, acontece que, do ponto de vista psicológico, êle não "sentia" em momento algum: quando êle devia parecer que estava chorando, pegava no leque, colocava numa posição determinada, e emitia uma espécie de miado rítmico e belíssimo. Com isso êle nos informava de que estava chorando. Tôdas as suas convenções, todo o seu *método,* servia para nos demonstrar emoções que êle supostamente estava sentindo por intermédio de sua técnica e sua arte, que eram compostas de muitos elementos: movimento, som, dança, música. Dêsse modo êle indicava o que *nós* deveríamos sentir, e o fazia de maneira tão bela e imaginativa que nos inspirava os mais altos sentimentos. Não só êle despertava em nós um sentimento de apreciação do belo como também nos comovia exatamente no sentido em que queria. Havia uma cena em que êle se suicidava no palco. Êle estava fazendo o papel de uma môça, muito jovem, e nessa cena êle usava cabeleira e quimono. O que fazia era desmanchar a cabeleira, tomar uma mecha de cabelo de cada lado e colocá-las atravessando a bôca de modo a formar uma cruz. Então tomava uma enorme espada recurvada e segurava-a de encontro à garganta. Parado em seu lugar, de repente êle

começava a girar a espada em tôrno da cabeça. Para dar a impressão de que cortava a cabeça, girava e girava e girava a espada e, de repente, ficava absolutamente imóvel. A cabeça então pendia ligeiramente para um lado, seus olhos ficavam estrábicos, e êle mantinha essa posição enquanto a cortina fechava. A impressão que tivemos, todos nós, foi a de que a cabeça estava separada do corpo, que êle realmente *tinha* se decapitado. Não sei como seria possível a qualquer pessoa que interprete "sentindo" criar uma tamanha sensação de terror. Não conseguíamos aplaudir, não conseguíamos fazer nada: estávamos absolutamente aterrorizados! Parece-me indiscutível que o público também deveria poder compartilhar das emoções autênticamente sentidas por nossos atôres realistas.

Não será, portanto, essa insistência sôbre a emoção na qual o ator se sente "à vontade" uma interpretação errônea da "verdade psicológica", que passaria a representar a psicologia do ator, e não a verdade da arte (já que não estariam presentes na mesma os elementos da arte)? Tudo fica reduzido à compreensão de um indivíduo em um determinado momento, tudo fica reduzido ao nível daquele indivíduo. Não se trata mais do pensamento do autor ou do personagem, mas pura e simplesmente o pensamento do ator. Isso acontece, com a maior freqüência, mesmo nas peças dos autores realistas modernos. Todos os seus pensamentos e idéias são reduzidos ao conceito psicológico particular do ator em questão; o que acontecerá então quando entrarmos no campo do teatro shakespeareano?

Êsse processo "nivelador" não difere muito do que, em outro plano, acontece em Hollywood durante uma "conferência de roteiro", quando alguém diz "nessa altura a dona entra, manja o cara, e, pronto, é aquela água!". Com essa redução sistemática de tôdas as situações a seu mínimo divisor comum, não há dúvida de que ROMEU E JULIETA se transforma, realmente, em ABIE'S IRISH ROSE (A ROSA IRLANDESA DE ABIE!) Não há dúvida de que *é* a mesma história, se apenas se leva em consideração o fato de que há um rapaz e

uma môça que pertencem a duas famílias que brigam. Pelo mesmo raciocínio, não será essa insistência na emoção individual que explica a freqüente acusação de "uniformidade" que é feita a atôres do Método? Falando francamente, não será que alguns de nós não estudamos demais a primeira parte do plano em detrimento da segunda? (Ou, em outras palavras, não estudamos demais A PREPARAÇÃO DO ATOR em detrimento de A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM?) Por quê? Eu penso nisso constantemente porque há várias semanas que venho lendo para vocês trechos do segundo livro que negam totalmente tudo aquilo de que as pessoas se queixam em relação ao Método. Talvez que a data da publicação tenha ligação com o caso; um foi publicado treze anos antes do outro e, talvez, a essa altura, já tenha sido muito tarde. Por outro lado, pode ser que isso não tenha a menor importância, que seja apenas uma questão de preguiça em relação à técnica, de indulgência para com idiossincrasias pessoais, e de problemas de personalidade.

Por exemplo: A fixação de uma leitura errada de uma fala não é uma mistificação? Eu sou um diretor atuante. Todos os anos eu dirijo uma peça, e volta e meia me vejo às voltas com alguém que diz: "Por favor não me dê indicação de como devo ler a fala. Não me indique a inflexão porque senão minha interpretação será falsa". E, sempre em nome da bíblia de Stanislavski, e num esfôrço verdadeiro por ser sincero, o ator declara que quer "sentir" a fala direito, e que se eu der uma indicação direta da forma pela qual esta deve ser dita êle se tornará mecânico. E no entanto, entra ano, sai ano, meu problema como diretor é o de que aquêle momento da peça não está ficando claro simplesmente porque o ator está dando a leitura errada da fala! Aí eu abro êste livro, A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM, mais uma vez, onde Stanislavski diz "As pausas lógicas reúnem as palavras em grupos (ou compassos da fala) e dividem os grupos uns dos outros. É preciso que se compreenda que o destino de

um homem, sua própria vida, podem depender de uma pausa dessas. Tomemos as palavras 'Perdoar impossível mandar para a Sibéria'; como poderemos nós compreender o sentido verdadeiro dessa ordem antes de sabermos onde fica colocada sua pausa lógica? Uma vez que esta estiver estabelecida, o sentido das palavras se tornará claro. Ou se diz 'Perdoar — impossível mandar para a Sibéria', ou 'Perdoar impossível — mandar para a Sibéria'. No primeiro caso haverá clemência, no segundo, o exílio."

Ora, alguns atôres puristas consideram que se tiverem de parar para pensar em acentuar a palavra correta, não poderão interpretar direito. Dizem que a interpretação é alguma coisa que se gera no interior, e que não pode ser sujeitada a contrôles dessa natureza. Digo eu, essa atitude então não é tão falsa quanto a do ator que diz que se tiver de pensar tanto na intenção quanto nas palavras do diálogo estará interpretando dois papéis diferentes? É; vocês podem achar que é muito engraçado, mas um ator muito conhecido, e de grande sucesso, me disse exatamente isso um dia quando eu tentei explicar em que é que êle devia estar pensando enquanto dizia uma certa fala. Êle disse "Impossível. Basta me dizer como é que eu tenho de dizer a fala! Eu a direi da maneira que você quiser; é só ler para mim. Mas não me diga em que é que eu tenho de pensar porque aí vai ser como se eu tivesse de fazer dois papéis diferentes, e isso eu não sei fazer!"

Nesse caso, êsse ator, muito famoso, estava aplicando tôda a sua capacidade de concentração e tôda a sua energia no que podemos considerar a parte menos importante do objetivo da interpretação, ou seja, lembrar-se de suas falas e suas inflexões. Mas no exemplo anterior, a ênfase concentrada na emoção cega incapacita o ator em todos os outros aspectos de seu trabalho. Pode ser que êle sinta o momento na perfeição, mas se acentua a palavra errada tôdas as vêzes, estará mudando o sentido da história, e por isso mesmo, tudo não passará de uma mistificação.

E por falar em mistificação, não há maior mistificação do que o mêdo de mistificar que anda em moda no teatro. Êle se deriva da negação de uma série de outras verdades, verdades que são fundamentais para o artista, como por exemplo, a apreciação da forma.

Não há razão nenhuma pela qual um ator não possa preservar seu senso de autenticidade enquanto está fazendo um teste para um papel. Às vêzes não há nenhuma outra maneira de se saber se um ator, cujo trabalho se desconhece, tem as qualidades necessárias para determinado papel. É possível descobrir-se vários aspectos por uma entrevista, mas uma leitura por vêzes revela alguma coisa da qual não se pode ter certeza apenas por meio de uma conversa. É perfeitamente possível pegar um papel e, sem maiores preparações, fazer-se uma leitura razoável. Às vêzes acontece até que uma leitura à primeira vista é excepcionalmente boa. Na pior das hipóteses o ator *fala* e *ouve*. O diretor, se estiver presente, pode dar algumas sugestões para ajudar. Muito embora êsse tipo de teste não apresente as condições ideais para o nosso teatro, um ator inteligente consegue dar alguma idéia do que estamos procurando saber se não forçar emoções que não sente e se não tentar fazer uma caracterização completa em uma leitura. Mas seu potencial em relação ao papel provàvelmente será revelado. Desnecessário dizer que as pessoas que estão escutando o teste também devem ser inteligentes, e saber que não podem esperar uma interpretação acabada naquele momento.

Falemos um instante da questão das emoções autênticas e de como buscá-las num papel. Concordo integralmente com Stanislavski quando diz que dos três motores — a mente, a vontade e o coração — que geram a energia do ator e o tornam capaz de interpretar, o coração é o mais caprichoso. Mas por outro lado constatei que quando se usa a *mente* (o que inclui a compreensão da peça em geral, das situações, e dos personagens) e com a *vontade* (quando realmente se está falando e escutando), se executa integralmente intenções estimulantes, então as *emo-*

ções adequadas tendem a aparecer. Com tôda a probabilidade vocês dirão "Mas não aparecem" ou "O que aparece não basta!" Se isso acontecer, é melhor primeiro tentar encontrar maior estímulo nos dois primeiros elementos sem entrar em pânico sôbre a questão da emoção, e sem procurar terapêuticas mais profundas. A primeira coisa é procurar a cura sem nos desviarmos do próprio texto. Digamos que naquele momento a intenção que o ator encontrou não é suficiente para estimular sua emoção; então, mudemos a intenção. Em lugar de "tentar evitar que êle fale", vamos usar "cortar-lhe fora a língua se êle falar". O ator permanece dentro de um panorama sôbre o qual êle ainda pode ter contrôle, ainda estará utilizando a mente para criar uma idéia, e ainda estará exercendo sua vontade para executar essa idéia. Vocês vão acabar descobrindo que trabalhando dêsse modo atingirão a emoção desejada na grande maioria dos casos.

Se o que se necessita é alguma coisa mais profunda, alguma coisa mais sutil, ainda há o recurso do "como se fôsse". Faça a si mesmo a pergunta "*Qual* é a situação? Qual é a *natureza* dêsse momento? O que mais poderei compreender por meio dêle, já que por si só êle não aciona emocionalmente o meu motor?" Repetidamente enfrento êsse tipo de problema como diretor. Certa vez, lendo uma peça que devia dirigir, cheguei a um ponto no qual um personagem tinha de enfrentar outro, a quem amara muito, depois de uma longa ausência, e a quem agora sentia que deveria punir por causa de uma ação horrível que ela acreditava que êle havia cometido. Quando cheguei a êsse momento, fiquei profundamente comovido porque isso fazia eco com um acontecimento da minha própria vida. Eu já passara uma vez por aquela situação, e sabia que ia ser um momento difícil para a atriz a quem eu estava dirigindo, principalmente porque não havia grande preparação para o momento no texto. Então disse a ela que não tinha a menor idéia de como interpretaria aquêle momento porque ela já estava em cena, e o incidente começava

repentinamente, e ela tinha de enfrentá-lo; sabia apenas que deveria ser um momento no qual deveria ficar profundamente comovida, e a única coisa que podia fazer para ajudá-la era contar a razão pela qual o instante me comovera tanto, pessoalmente. Depois que contei a minha história ela me disse "Sei exatamente o que você quer dizer, porque já me aconteceu a mesma coisa. A forma foi outra, mas reconheço a emoção. Já enfrentei uma situação semelhante". Nunca lhe perguntei qual era a sua experiência, mas garanto que sua emoção era perfeitamente correta naquele momento. Ela compreendia profundamente uma situação comparável à da história, e aproveitou sua experiência pessoal para o papel.

A mim parece que essa aplicação do problema da "memória afetiva" seja inteiramente normal porque é diretamente relacionado com uma situação da peça.

Essa questão da autenticidade das emoções não tem nada de nôvo — só que tem que ùltimamente ela adquiriu algumas peculiaridades inesperadas.

Sempre procuro levar em conta a data da publicação dos vários artigos a respeito, o que considero muito importante porque a interpretação moderna, como a vida moderna, foi profundamente influenciada pela pesquisa psicológica que tem sido realizada nos últimos anos. Uma boa parte de nosso problema emana agora do muito que temos aprendido nos últimos anos sôbre reflexos e assuntos semelhantes, que não eram levados em conta nas argumentações anteriores. A discussão do princípio artístico básico "emoção autêntica vs. simulada", no entanto, já vem de há muito; a única diferença é que agora usamos uma linguagem um pouco diferente. Voltar para trás é impossível; há um vasto material científico que temos de procurar não só entender como também incorporar, de algum modo, à nossa compreensão e ao nosso trabalho.

Vamos entrar um pouco mais no assunto. Louis Jouvet disse, em um artigo, que no palco o ator deve ocultar o que sente e mostrar o que não sente. Durante muito tempo tro-

pecei nessa frase, por mais que a tentasse compreender. Eu revirava a frase dentro da cabeça: "ocultar o que sente e mostrar o que não sente". Por que razão o ator haveria de *ocultar* o que sente, em lugar de *usá-lo?* E, por outro lado, será que mostrar o que *não se sente* não conduz a uma série de atitudes ôcas? Mas um dia eu li que Jouvet também aconselha o ator a "ser o personagem e sentir os *seus* sentimentos" e repentinamente aquela primeira declaração, problemática, tornou-se clara.

Senti que era muito provável que a frase contivesse um sentido perfeitamente válido; e que o que êle provàvelmente queria dizer é que o ator devia ocultar seus sentimentos *pessoais* e criar os exigidos pelo autor e pelo personagem. Mas de qualquer maneira, já que o ator usa seu próprio coração como o *material* da emoção, creio que o pensamento de Jouvet torna-se um pouco críptico demais. E além disso êle contém duas negativas.

A posição de Stanislavski em relação ao problema da verdade tem sua origem em Pushkin, de quem êle gostava muito (e por falar nisso, o Teatro de Arte de Moscou montou todos os clássicos, e não só peças realistas. Fizeram Shakespeare, Goldoni, etc.). Seja como fôr, Stanislavski citava Pushkin, como podemos ver pelo plano, quando, ao responder em uma carta uma pergunta sôbre a arte de escrever, dizia: "A autenticidade da paixão, a verossimilhança da emoção, colocadas nas circunstâncias dadas, são o que nossa razão exige de um escritor ou de um poeta dramático". E Stanislavski compreendia que o mesmo conceito deveria ser válido para a interpretação. Vou repetir, porque é uma frase memorável: "A autenticidade da paixão, a verossimilhança da emoção, colocadas nas circunstâncias dadas, é o que nossa razão exige do escritor ou do poeta dramático". A passagem que desejo destacar momentâneamente para trazer à sua atenção é "colocada nas circunstâncias dadas". Por circunstâncias dadas não se

compreende sòmente, por exemplo, que o táxi está esperando na porta e portanto você tem de fazer a cena depressa. Naquela cena particular, isso será uma circunstância dada, mas essa é apenas uma das aplicações do têrmo. Espero que o que êle tenha querido dizer tenha sido: *dadas* tôdas as circunstâncias de uma peça determinada — que podem incluir, por exemplo, o fato de que os personagens não vivem no Bronx mas sim na França do século XVII; ou que o autor escreveu a peça num certo estilo que deve ser refletido no espetáculo, e assim por diante.

Tentemos, então, definir algumas atitudes em relação à autenticidade na interpretação.

Primeira: a verdade "indicada", isto é, a imitação da emoção, a interpretação de falso efeito que depende apenas de coragem para ser executada. (De passagem, vale a pena dizer que não é a que prefiro). É verdade que ela satisfaz a algumas pessoas, mas não penetra a nossa experiência nem um pouco mais do que a literatura sentimentalóide (que também é capaz de comover), ou a dança ôca, de mera "atitude", que não emana de um impulso interior.

Segunda: (que aliás também não prefiro), aquêle tipo de emoção individualizada que pode ser inegàvelmente sentida mas que não é ligada à fonte do material que deve ser interpretado, e que arrasta tudo para o nível pessoal do ator. Aliás êsse tipo a mim parece ser exatamente o oposto do que acontecia no trabalho de Duse, a deusa dos realistas, que elevava a mais mediana das peças por meio de sua arte. Era muito raro que interpretasse grandes textos, mas trazia ao que fazia seu sentido de arte e criava assim idéias que se tornavam inesquecíveis e que viviam muito além da vida do material usado, em si. Esta segunda atitude, a exploração da emoção individual, implica na idéia de que se enfrenta a Nona Sinfonia de Beethoven com o mesmo "sentimento de verdade" com que se enfrenta a Gaité Parisienne de Offenbach...

Mas existe uma terceira atitude (e que acontece que é a que eu prefiro): É a da verdade que é realmente sentida, porém artìsticamente controlada e corretamente aplicada ao personagem a ser interpretado, a tôdas as circunstâncias da cena, ao estilo particular do autor e da peça que estão sendo interpretados.

Creio que podemos dispensar *tanto* a interpretação exterior "bela" e "de efeito", que se preocupa apenas em emocionar, *quanto* os Hamlets "feios", personalistas, inadaptados às exigências da arte, e de profunda emoção interior, que ficam a coçar os traseiros no palco! Eu já assisti a uma produção de O MERCADOR DE VENEZA na qual uma atriz bastante conhecida resolveu tornar sua Portia inteiramente "autêntica". Com a maior boa vontade do mundo ela entrava no palco e dizia, muito casualmente, "A natureza da graça *não* comporta compulsão. Gôta a gôta ela cai tal como a chuva benéfica-d-o--c-é-u. É duas vêzes abençoada. (E nessa altura ela contava, um-dois, nos dedos) Abençoa quem *DÁ* e quem RECEBE!" Puxa, era uma das coisas mais realistas que eu já vi na minha vida. Mas a realidade era tôda dela; de Shakespeare não restava nada.

Creio que é perfeitamente correto rejeitarmos tanto o primeiro grupo que executa uma atuação "belíssima" e vazia em nome da teatralidade, quanto o segundo, que interpreta de maneira monótona e torturada em nome da verdade. E êsse é o ponto que, aos poucos, estou tentando focalizar, de semana em semana. Não creio que a verdade tenha de ser antiteatral, ou que a teatralidade tenha de ser falsa. Não é aconselhável utilizar apenas meios exteriores para criar, porque estou convencido de que isso estiola a verdadeira emoção, em lugar de liberá-la; mas é possível acionar com êles o motor interior e depois mantê-lo funcionando enquanto se encontra meios de projetar a verdade integral de seu papel numa peça. Digamos que se trata de alguma coisa como um coração sadio num corpo sadio.

Como sempre existe uma certa liberdade de escolha em todos os elementos da arte, acredito que também deve haver uma escolha de emoções para que cheguemos realmente à verdade. Não falo aqui sòmente da verdade em função do estilo, mas mesmo da escolha existente dentro da própria fórmula realista. A profundidade de emoção de um personagem é diversa da de outro, e se você ficar, em todos os papéis, sentindo sempre autênticamente como *você* sente pessoalmente, na melhor das hipóteses você acertará intermitentemente em cada personagem. Se um personagem tiver de dizer, em tom de zombaria "Quando eu escuto Wagner, me dá um nervoso..." e o ator entra em cena e diz a fala com a maior solenidade, o autor terá o direito de se despencar lá do fundo da platéia e vir gritar para o ator "Alto lá; isso é uma piada! Você está dando os seus próprios sentimentos a respeito de Wagner, e eu quero que os seus sentimentos se danem! O que eu quero são os sentimentos do personagem, que não tem a menor idéia nem do que é Wagner!"

Em parte a razão de erros dessa natureza pode ter sua origem naquele perigo que mencionei na semana passada, no trabalho sempre feito em tôrno de cenas "importantes" nas aulas práticas de estúdio, em que os problemas menores são completamente ignorados. E no entanto todos os problemas de um papel, somados, é que formam êsse papel, e não apenas os "grandes". Mas principalmente, creio, a maior causa dêsse gênero de coisa se origina na auto-indulgência de atôres que querem "se sentir bem" e, por isso mesmo, gravitam inevitàvelmente para os sentimentos que lhes são mais próximos e nos quais se sentem mais "à vontade". Isso difere inteiramente do trabalho do artista que estuda seu material e seleciona corretamente os elementos com os quais deve criar. E posso garantir-lhes que o trabalho de um artista é muitas vêzes penoso e nada confortável. Tôda essa noção, muito em moda, de limitar a emoção do ator ao campo de suas reações naturais, fáceis e quotidianas, estultifica a imaginação, a arma mais po-

derosa do artista. Já vimos o exemplo de Michael Chekhov em O DILÚVIO, que, quando sentia que devia convencer seu sócio de que o amava verdadeiramente, apesar de suas brigas eternas, começava a cavar, com a mão, o coração do outro ator, como se quisesse penetrar-lhe no peito e identificar-se com êle — isso é que é imaginação! Não há quem não tenha ouvido falar do exemplo de Duse em OS ESPECTROS. Quando ela parava na porta vendo seu filho com a empregada e compreendia que ali estava o pai, redivivo, ela tinha de dizer uma palavra: "Espectros!" No momento em que a dizia ela jogava para a frente os punhos, como se estivesse realmente lutando para vencer os espectros — é isso a imaginação! Grasso, o grande ator siciliano, numa peça, fazia um pintor que tinha um jovem aprendiz a quem ensinava e amava; e um dia, ao entrar em casa, Grasso encontrava o rapaz com sua mulher nos braços. Grasso era um homem grandão e forte, e partia na direção do rapaz como se fôsse matá-lo. O rapaz ficava tão aterrorizado que nem conseguia mexer-se, e ficava ali, paralisado. Grasso ia chegando cada vez mais perto, mas quando estava ao lado do rapaz repentinamente agarrava-o e abraçava-o. Não é provável que Grasso tenha lido Freud, mas êle sabia, como artista, que no meio de tôdas aquelas emoções, a razão pela qual êle queria matar o rapaz não era por ódio dêste ter-lhe roubado a mulher, mas sim porque seu amor e confiança no rapaz haviam sido traídos. Imaginação!

Vocês poderão dizer que no primeiro caso Chekhov estava utilizando um "gesto psicológico", que no segundo Duse estava "interpretando seu objetivo", que era lutar contra os espectros do passado, e até mesmo que no terceiro Grasso estava usando "recursos opostos". E a minha resposta é de que vocês podem chamar qualquer um dos três momentos de espinafres, se quiserem, mas que continuarei convencido de que teria sido possível a todos os três interpretar suas cenas de maneira perfeitamente autêntica e integralmente "sentida" sem atingir os pináculos que realmente atingiram. No primeiro

caso, Chekhov poderia ter interpretado a cena de maneira magnífica, sem aquêle gesto de mão, e a cena ainda assim teria sido "cheia"; Duse bem poderia ter apenas ficado ali, junto à porta, inundada do pavor da visitação dos pecados do marido, a sentir que os espectros do passado a assaltavam — sem lutar fìsicamente contra êles — e mesmo assim teria sido um momento emocional maravilhoso; e Grasso, com a capacidade de emoção que tinha, poderia muito bem ter chegado perto do rapaz, dado-lhe uns safanões violentíssimos, e a cena seria inteiramente válida, assim mesmo. Mas garanto-lhes que se êsses atôres não tivessem outra preocupação do que a "verdade" da interpretação, não estaríamos hoje a falar a respeito de nenhum dêles. Porque a imaginação *é* a realidade do artista! A imaginação é o material com que trabalham os artistas. A verdade não pode ser transformada numa coisa estática e estultificante. Na arte, a única verdade é a busca da verdade.

SEXTA PALESTRA

ATÔRES OU ARTISTAS

É VERDADE QUE MUITOS ESTUDANTES DE STANISLAVSKI usam o seu Método mais para o desenvolvimento de certos aspectos da interpretação do que para ampliar sua compreensão de sua arte?

Ator ou artista? Fui verificar as duas palavras no dicionário e, em "ator" encontrei "intérprete teatral; o que representa num palco; um intérprete de filmes". É provável que a próxima edição do Webster também inclua "quem trabalha em televisão". Então procurei "artista", e encontrei "alguém que professa e pratica uma arte na qual a concepção e a execução são governadas pela imaginação e pelo gôsto". À definição do artista, para o nosso caso, gostaria de acrescer (depois de concedido o ponto da verdade sôbre o qual creio que já falamos o bastante) três aspectos. Primeiro, um sentido do todo — da mesma maneira que um pintor visualiza o quadro todo com os olhos da imaginação enquanto está pintando. Estou convencido que mesmo os mais modernistas dos pintores, que insistem em começar em qualquer ponto da tela e deixar a sorte guiá-los para onde queira, devem ser guiados por algum sentido subconsciente do todo que aflora ao completar-se o quadro.

Muitas vêzes os atôres tendem a se tornarem especialistas sem noção de perspectiva total. Especializam-se em sentir autênticamente seu papel em sacrifício de todos os outros elementos que formam o bom teatro. É claro que os atôres não são os únicos especialistas do teatro. Quem já assistiu a qual-

quer espetáculo fora da cidade antes da estréia na Broadway, onde estão presentes figurinistas, cenógrafos, compositores, coreográfos, libretistas e dramatistas, deve ter notado que o tráfego na sala de espera é qualquer coisa de fenomenal: quando vai começar um número de ballet o autor da peça sai correndo para comprar cigarros, enquanto que o coreógrafo entra correndo para ver o seu número, e assim por diante. Tenho a impressão de que o diretor é a única pessoa que vê o espetáculo inteiro. Aliás há uma história a respeito do figurinista de BRIGADOON, que eu dirigi, de que eu gosto muito. O espetáculo foi apresentado pela primeira vez em New Haven, e depois seguimos para Boston, onde devíamos estrear numa segunda-feira à noite. Com muito pouco tempo para montar tudo, estávamos com um certo mêdo de que houvesse contratempos técnicos. O pano abriu na primeira cena, que era curta, com dois sujeitos andando, perdidos, por uma floresta, e até aí tudo correu muito bem. Depois disso vinha uma cena de transição, na frente da cortina fechada, durante a qual alguns "alegres camponeses" entravam, andando, depois de ter dormido durante cem anos. Enquanto êles cruzavam a cena, a turma do palco estava armando o segundo grande cenário, que representava a aldeia MacChonnachy Square. A orquestra tocava enquanto os "camponeses" atravessavam o palco e a ação tinha de ser contínua: quando êles chegavam à linha que dizia "Venham todos à Feira", a cortina devia abrir e o grupo que tinha estado na frente se misturava com a multidão que estava atrás da cortina cantando e dançando com o maior entusiasmo. Mas naquela noite, quando êles convidaram todos para ir à Feira não houve jeito da cortina subir. Foi um pânico! Eu estava na coxia e dei um agarrão no braço da coreógrafa, Agnes DeMille, que só deve ter causado algumas ligeiras fraturas. O maestro não podia parar a orquestra porque a cena era contínua; e o côro, que estava cantando, era ouvido por tôda a sala. E nada da cortina levantar. Nessa altura o pessoal que estava cantando co-

meçou a perder a graça e suas vozes começaram a enfraquecer, enquanto que os que tinham aparecido na cena de transição e estavam nas extremidades, esgueiravam-se para fora de cena. Mas os do centro tinham que andar muito, de modo que ficaram sem saber o que fazer. Finalmente, depois de uma eternidade, e com o número já pelo meio, a cortina deu um tranco e subiu. Alguns dos componentes do conjunto ainda estavam tentando dançar e cantar um pouquinho, mas alguns estavam apenas parados, sem fazer nada, e outros estavam sentados no chão — o aspecto geral lembrava o metrô de Edinburgo! E como não faltava mais nada, quando a cortina subiu, o telão do fundo, que mostrava a aldeia, também subiu, deixando exposta a parede do fundo do Colonial Theatre de Boston. Pois nesse exato momento o figurinista veio correndo para mim, agarrou-me pelo braço e disse "Olha aquela corista; tornou as vestir as meias erradas!" É *isso* que eu chamo de especialização...

O segundo aspecto importante para nós, artistas, é o senso de estilo. Não vou entrar nesse ponto agora porque êle será debatido na próxima semana quando falarmos do Método em relação com o drama poético, Shakespeare, comédias musicadas, etc.

Mas o terceiro, que quero discutir hoje, é o senso da forma: a constituição das partes que formam o todo, a dinâmica que as governa, e os contrôles que mantêm a forma constante. A interpretação, com sua dependência em fatôres humanos — a mente, o coração e vontade, tôdas funcionando dentro do instrumento em si, que é o corpo humano — tende a ser menos constante do que a escultura, por exemplo, que uma vez acabada está pronta para sempre. Acredito que isso só pode levar à conclusão de que na interpretação torna-se necessária uma atenção maior a êsses contrôles.

Um dos problemas da forma é o sentido do equilíbrio. Todos os grandes artistas que conheci, em qualquer campo, têm êsse sentido. Como têm também um sentido igualitário,

porque trabalham todos as aspectos de um problema, e não apenas uma facêta. Lembro-me, por exemplo, da grande dançarina, Argentina. Muito embora se dedicasse à dança espanhola, ela adquiria uma importância acima de seu gênero justamente porque dava, a tudo o que fazia, êsse sentido de igualdade. Quando fazia seu número sôbre a Rainha da Espanha, havia alguma coisa ligeiramente canhestra em seu comportamento, mas quando fazia seu famoso número sôbre a pescadora, um número característico, ou regional, comportava-se com a dignidade de uma rainha.

No mesmo livro de Casals a que me referi anteriormente (*) êle diz que "não se pode interpretar uma grande obra sem primeiro distinguir suas linhas mestras, seu sentido arquitetônico, e as relações existentes entre os vários elementos que compõem sua estrutura". E em relação à literatura, Carlyle tem uma passagem notável: "A insistência da forma é meritória. A religião, como tudo o mais, naturalmente se reveste de forma. Tôdas as substâncias se revestem de forma; porém há formas adequadas e verdadeiras e formas inadequadas e falsas. Para chegarmos à definição mais breve possível, poderíamos dizer que as formas que *evolvem* em tôrno de uma substância, e que, se compreendemos corretamente essa substância, correspondem à sua verdadeira Natureza e seu real objetivo, serão verdadeiras e boas; e as formas que forem conscientemente *colocadas* em tôrno de uma substância serão más. Convido-os a refletir sôbre isso. Só assim distinguiremos o verdadeiro do falso nas Formas Cerimoniais, e a solenidade autêntica da exibiçãoôca em todos os sêres humanos".

A mim parece errônea a concepção de que em Molière ou em outras peças "de estilo" a forma constitui um problema, mas que no teatro realista em que se representa a vida quotidiana a forma interessa menos. Acredito que o próprio realismo seja uma forma, uma das formas teatrais, e que tôdas as artes, *mesmo a fotografia,* tem forma. Alfred Stieglitz, con-

(*) Conversas com Casals.

siderado por muitos como o maior fotógrafo que já existiu, quando não podia manipular pessoalmente os objetos que ia fotografar (como no caso de nuvens ou edifícios), para compô-los dentro do quadro que queria fotografar, sentava e passava horas e horas esperando que êles se formassem por si sós naquilo que êle procurava. Sua célebre fotografia de um edifício de escritórios em Manhattan foi tirada de seu estúdio na Avenida Madison, 509. Êle olhou pela janela e viu alguma coisa que gostaria de fotografar. O que êle viu foi exatamente o que a fotografia mostra — uma vasta estrutura que dá uma estranha sensação de vazio. Tudo está iluminado, mas não há nenhum sinal de vida no edifício. E êle esperou muito para conseguir o que queria. Horas e horas, noite após noite, esperou até chegar aquêle instante no qual o edifício, por si mesmo, tornou-se o que o artista havia visualizado.

Qual seria, então, a forma no teatro realista? Não deve ser impossível defini-la. Stanislavski, o deus dos que não querem forma, fornece algumas coordenadas que ajudarão a encontrar a definição. Tomemos, por comparação, uma sinfonia. Os movimentos da sinfonia correspondem ao atos de uma peça. Seus temas, o principal e os subordinados, podem ser comparados à "espinha" e às "intenções" que vimos daquele plano no Método que examinamos. A indicação do andamento no início da partitura (allegro, grave, etc.) é comparável ao "clima a longo prazo" de Stanislavski, o clima dominante que atravessa tôda a peça. Não há dúvida de que na Sinfonia Eróica de Beethoven a idéia de se prestar um tributo à nobreza e ao heroísmo é o que dá à peça seu clima total. Por exemplo, há o movimento da marcha fúnebre. Pois existem marchas fúnebres em outras músicas, mas esta tem de ser tocada com um tom heróico porque o clima de tôda a sinfonia já foi determinado pelo compositor. E o mesmo princípio se aplica a um texto dramático. E além do mais tôdas as notações de andamento durante uma partitura musical correspondem às nossas idéias de tempo, pausas, etc.

Nós também temos partituras, como uma música. Todo mundo conhece o livro de texto do diretor, a partitura do *régisseur,* que contém tôdas as marcações e o plano de tôda a produção. A mim parece que o ator também pode — e deve — ter sua "partitura". Durante os ensaios eu passo o tempo dizendo "Tomem nota de suas intenções!", mas ninguém nunca tem um lápis para escrever. Então eu forneço os lápis, dizendo que sei que naquele momento todos se lembram quais são as intenções, mas que é possível que não se lembrem mais tarde. O melhor é tomar nota. O texto do ator sempre tem as falas na página da direita; não há razão para que êle não tome nota das intenções naquela página limpinha e linda que fica à esquerda. Estou convencido de quando o ator anota tôdas as suas idéias para o papel à proporção em que as combina com seu diretor, isso é uma grande ajuda para preservar a forma na sua atuação, bem como para manter seu nível. Às vêzes um detalhe mínimo da interpretação inicial começa a desaparecer, e o ator nem percebe que já mudou alguma coisa; mas o fato é que começa a notar que a cena não "funciona" mais. A cena não transmite mais nenhum impacto, e ninguém sabe o que foi que aconteceu. A essa altura, o ator deve poder abrir seu texto e verificar as "marcações dinâmicas" da cena, para ver o que é que não está fazendo certo. Se, por exemplo, verificar que a fala na qual deve "começar a suspeitar" na realidade é três linhas antes do momento em que desafia o rival para um duelo (no diálogo), e nos últimos dias você só começava a suspeitá-lo na fala do desafio, ficará sabendo por que é que a platéia anda tossindo durante aquelas três linhas. O ator não está começando a suspeitar no lugar certo, mas com três linhas de atraso, no momento do desafio. Aquêle pedacinho desapareceu de sua interpretação, e a essência da forma realista no teatro é justamente a plena realização de tôdas as mínimas intenções de tôdas as cenas de uma peça.

Se vocês acham que eu estou só falando a respeito do Group Theatre, ou coisa semelhante, tenho aqui uma passa-

gem para ler a respeito de uma notável atriz inglêsa, Edith Evans, que trata exatamente disso: "Seu planejamento é exaustivo. Antes de ensaiar qualquer papel nôvo, ela redige um outro, um papel silencioso que ocupa todos os momentos entre tôdas as falas para que, dêsse modo, tôdas as noites, possa pensar como deve pensar o personagem". É claro que ela estuda suas falas e o texto suplementar ao mesmo tempo.

Gostaria agora de demonstrar como o sentido da forma se manifesta numa produção específica do ponto de vista do diretor e dos atôres. Passei em revista meus textos de direção e escolhi A CASA DE CHÁ DO LUAR DE AGÔSTO porque achei que a maioria dos presentes poderia ter visto o espetáculo e lembrar-se com facilidade dos momentos a que terei de referir-me. E com isso evitaremos que o assunto fique muito teórico.

Vamos partir do sentido geral da peça para chegar aos momentos particulares que quero debater. Minha primeira pergunta a mim mesmo foi "Sôbre o que é a peça? Qual é o tema?". Bom, é bastante óbvio que o que a peça quer dizer é que "ocuparmos" qualquer lugar, ou tentar impor a êsse lugar nossa cultura é uma bobagem — porque é bem provável que terminemos "ocupados". E então anotei essa idéia, exatamente nesses têrmos. Como a peça é engraçada, usei o têrmo "bobagem". As palavras que se escolhe são muito importantes para o trabalho. Eu poderia ter dito que "ocupar" ou fôrçar uma cultura a um outro ambiente é uma coisa terrível; a idéia seria pràticamente a mesma, mas a peça era uma comédia e essa palavra imediatamente me teria levado a pensar em linhas completamente diversas de tôdas as maneiras divertidas nas quais a idéia pode ser dramatizada. Meu próximo pensamento foi "A mim parece que, para ressaltar a idéia central, há duas linhas a serem desenvolvidas, e que se devem cruzar durante o espetáculo: uma, a dos americanos tornarem-se mais e mais orientalizados (começam de uniforme e acabam de chambres e sandálias, executando cerimoniais na hora

do chá), e outra, a dos orientais tornando-se em parte americanizados (Sakini a usar gíria americana, os habitantes da cidade lançando-se a um projeto comercial, e todos a cantar *Deep In The Heart Of Texas*(*)". O que era necessário era que eu fizesse o tema central transparecer em todos os elementos teatrais presentes no palco. Os cenários, por exemplo, deviam servir, à sua moda, para contar a história. Seria possível que fôssem apenas funcionais ou bonitinhos, mas isso não faria com que ilustrassem o tema. Por isso partimos da idéia de "Quonset huts"(**) e gradualmente as orientalizamos. No outro cenário havia um pedaço de um arco oriental que foi feito com um pedaço do rabo de um avião americano despedaçado, sustentado, de um lado, por uma vara de bambu. É claro que poderíamos ter usado apenas um arco oriental, bonitinho, que poderia servir, mas que não nos ajudaria a contar nossa história, que era a de que um avião americano havia caído por ali e cujos destroços o povo da ilha tinha aproveitado com a ajuda de uma vara de bambu. Uma idéia para ela seria eventualmente demonstrada, de forma mais profunda, pela peça.

Os figurinos foram elaborados do mesmo modo. As roupas dos soldados aos poucos se foram transformando em roupões de banho, chapéus de palha e sandálias de madeira; enquanto que o jovem artista nativo começa a peça em trajes orientais e acaba usando um blusão de marinheiro.

E agora chegamos à interpretação, que é o que nos interessa. A cada ator eu dizia "Se o total da peça trata da maneira de cada indivíduo de resolver o problema da ocupação, qual é a *sua* relação com o tema principal?" A Sakini, eu disse "No caso desta ocupação, seu problema é mandar em

(*) Canção americana muito popular no final da Segunda Guerra Mundial.

(**) Tipo de barracão de construção rápida usada pelas tropas americanas durante a guerra. O telhado e as paredes laterais são constituídos por uma peça única, recurvada.

tôda a festa". Mas o problema dêle é duplo, porque manda na festa tanto em relação ao problema da ocupação, quanto no da realização do espetáculo. Acresci, "Sakini faz dois personagens em um: vem até a ribalta e fala com a platéia e o que aparece na intriga da peça. No primeiro caso êle deve ser mais ou menos como é realmente, no segundo deve parecer aquilo que acha que os americanos gostariam que êle fôsse. Êle tem uma boa dose de ingenuidade e bom senso popular, principalmente quando fala com o Coronel Purdy ou quando caçoa com Fisby, e ainda um pouco de Grouxo Marx, e além de tudo tem uma mímica muito rica". Tudo isso pode parecer um tanto cretino agora, mas muitas vêzes uma vaga sugestão é o suficiente para fazer o ator descortinar todo o personagem. Uma vez eu trabalhei num filme com Charlie Chaplin, que é um grande diretor. Êle só me disse uma coisa a respeito do papel que ia fazer (um farmaceutico que preparava para êle um veneno infalível em MONSIEUR VERDOUX), mas atingiu o alvo em cheio. Êle disse "Quando êsse homem fala, êle não conversa — êle faz uma preleção". Não era preciso dizer mais nada. Entrevi imediatamente tôda uma maneira de falar, de me deliciar com as palavras difíceis que tinha de dizer, etc. A frase sugeriu até minha maquilagem.

Não vou passar em revista todos os objetivos principais de todos os outros personagens da CASA DE CHÁ, pois queria apenas mostrar mais uma vez que quando o tema está determinado é preciso pegar cada personagem e ligá-lo àquela idéia principal, para que todos os elementos se prendam àquele eixo central.

E o que é que acontece quando se começa a decompor as cenas? O que é que o ator tem de escrever naquela página em branco do lado esquerdo para evitar perder a forma de seu papel? Para responder essas perguntas, vou analisar o inicio da peça para vocês, o primeiro monólogo de Sakini.

Eu disse ao ator: "A primeira coisa que você tem de fazer ainda na frente da cortina é apresentar as duas perso-

nalidades de Sakini, para que o público possa compreender que você tem de fazer essa espécie de papel duplo. Dêsse modo êles poderão seguir a idéia durante a peça." Para consegui-lo nós fizemos com que êle corresse ao longo do "avant-scène", como se ainda estivesse preparando o espetáculo por trás da cortina, e, no caminho, gritar qualquer coisa para o eletricista, e, de repente, quando está no meio do caminho, reparar que o público já estava sentado no teatro. Embora surprêso, êle se recompunha, e então se curvava três vêzes, muito formalmente, o que é uma convenção oriental. Com isso podíamos perceber que êle não era uma pessoa formal, mas que representava aquêle papel. Naquela primeira marcação, muito embora não dissesse nada, os dois personagens eram apresentados. Quando o cumprimento formal terminava, êle retomava sua pose informal de "soldado americano", estudava o público, e mascava chicletes para mostrar que êle era um "GI" (*) de verdade.

A próxima tarefa de Sakini era seu trabalho de contra-regra. No teatro Kabuki, no Japão, existe um sujeito, chamado Kurogo, que serve ao mesmo tempo de ponto e de contra-regra. Êle fica vestido de prêto, e corre para cima e para baixo fazendo tudo o que precisa ser feito, bem aos olhos do público. Eu disse então "A primeira coisa que você tem a fazer é *se apresentar*". A fala era "Nome Sakini", "E agora", disse eu, "passe um traço depois da primeira palavra de cada uma das próximas quatro falas. Em outras palavras, não diga "Nome Sakini" mas sim "Nome/Sakini, profissão/intérprete, e assim por diante, porque a última fala da série é: Nascido em Okinawa / por capricho dos deuses", e a idéia é a de que — a respeito *disso* não consegui fazer nada!"

Eu mencionei o ritmo dessa seqüência porque gostaria que pensassem nêle em relação ao problema de verdade que estávamos debatendo. Sakini teria sido igualmente verdadei-

(*) Expressão americana para descrever um soldado raso, correspondente ao nosso "pracinha".

ro se tivesse dito "Nome, Sakini; profissão, intérprete", sem essas ligeiras pausas. Mas dizendo as falas dessa maneira êle transmitia um desenho rítmico que não só dava ao monólogo um certo sentido poético como também — se me perdoarem a expressão profana — preparava uma boa gargalhada!

No próximo estágio Sakini entrava na "história de Okinawa", e o que sugeri como clima para a passagem foi "sugerir o fascinante ambiente da história". Sei que vocês vão dizer que isso é inútil, porque as próprias falas anunciam que teriamos agora "A História de Okinawa". Mas a razão pela qual é mais conveniente tomar nota porque se sabe que se vai começar alguma coisa de nôvo e de *fascinante,* é natural que se tome um nôvo impulso. Sem variações um monólogo pode se arrastar indefinidamente; mas quando é decomposto em seções claramente delimitadas, cada uma das quais com seus compassos marcados, como um trecho de música, ter-se-á obtido o ritmo e a dinâmica que criam uma composição artística.

Dou êsses exemplos da CASA DE CHÁ para mostrar que não há nada de incompatível entre um sentido de forma e as idéias inerentes aos princípios de Stanislavski. Muito pelo contrário. Essas idéias podem e devem ser utilizadas para a criação e preservação da forma na interpretação e na direção. Já está em tempo de não buscarmos no Mestre, mas sim nos discípulos, a resposta para as acusações de falta de forma.

A par da forma, está presente no palco, no teatro realista, uma certa dose do elemento humano. Um ator, como já foi dito, é alguém que tem um coração, uma mente e uma vontade que são tão utilizados quanto sua voz, gestos, andar, etc. E já que o ator entra no palco para executar o processo criador naquele momento e naquele lugar, carregando em si todos êsse elementos humanos, o lógico é que fique sujeito às leis humanas. Como resultante, é possível que haja — e certamente haverá — espetáculos em que se tem maior emoção do que outros.

Salvini interpretou OTELO uma centena de vêzes em sua vida, mas declarava que só havia *realmente* sentido o personagem em duas ou três ocasiões. Queria dizer, é claro, sentir integralmente o papel inteiro, em todos os seus aspectos interiores e exteriores; isso é que êle só conseguiu poucas vêzes. Agora imaginem no nosso sistema de uma peça ficar meses a fio em cartaz, se será possível que uma interpretação chegue todos os dias ao mesmo nível de inteira plenitude, chegue àquele ponto exato do qual não se deve tirar nada e ao qual não se deve juntar nada. Simplesmente não é possível. Mas, repito, os elementos capazes de manter constante o sentido da peça, e que poderão manter a forma intacta, são as intenções integralmente executadas.

Eu vi À MARGEM DA VIDA três vêzes, e estou certo de que Laurette Taylor nunca teve uma atuação rigorosamente igual a outra; porém, para efeito do assunto que estamos debatendo, é preciso que diga que ela *era sempre* a mesma, porque seu sentido de forma era constante. Sua compreensão da mulher que interpretava era integral, sua compreensão da peça era integral, a todos os momentos ela compreendia inteiramente quem eram tôdas aquelas pessoas à sua volta, com as quais tinha de conversar, e a tarefa a ser realizada em cada cena era-lhe sempre eminentemente clara. É possível que ela variasse de dia para dia aqui ou ali: às vêzes era um pouquinho mais engraçada em certo ponto, e outras ficava um pouco mais comovida mais adiante. Mas sempre compreendia a intenção total da cena e, em virtude disso, a *forma* era constante.

Para resumir, a forma de um espetáculo reside na realização correta, cena por cena, da intenção principal de cada personagem em relação ao tema da peça. Conquanto tôda a atenção deva ser dada, mesmo numa produção realista, a todos os meios físicos que se expressar o conteúdo interior de uma peça, os problemas peculiares ao Estilo só serão debatidos na próxima semana.

(Pergunta da platéia) Como diretor, o senhor procura atôres do Método quando vai fazer uma distribuição de elenco? (Resposta): Essa eu posso responder ràpidamente. A minha convicção é a de que o teatro usa de tudo, e que se a pessoa fôr boa para o papel e capaz de interpretá-lo, para mim está aprovada. Nada mais me importa. Como diretor profissional atuante, posso fazer categòricamente essa declaração. Mas há uma pergunta dentro da pergunta feita, e que acredito que mereça resposta porque há uma certa incompreensão reinante a respeito de distribuição, que resulta numa série de problemas que se manifestam na produção.

O que se deve procurar quando se escolhe um ator para fazer determinado papel é o ser êle ou não capaz de interpretar o maior momento da peça, e ser adequado ao mesmo, por menos que seja adequado ao papel em sua primeira entrada. Eu já vi muito papel mal interpretado e muita peça destruída porque a distribuição foi feita segundo a descrição dos personagens no início da peça. Geralmente as rubricas são mais ou menos assim: "Entra Ruth. É uma encantadora jovem, bem proporcionada, de cabelos louros e com uma curva deliciosa no lábio superior. Veste um lindo vestido primaveril, que usa com ar desinibido". Então se procura uma môça que corresponda perfeitamente a essa descrição e dá-se-lhe o papel. Ela entra em cena a primeira vez, diz "Querido, como vai", é encantadora, tudo corre muito bem, e é aplaudidíssima no final da cena. Mas quando chega o segundo ato e descobre-se que a nossa encantadora Ruth é uma assassina congênita! E ninguém acredita! O público tem de acreditar que aquela môça seria capaz de matar o namorado por dá-cá-aquela-palha, mas a mais típica das ingênuas foi escolhida para o papel!... Isso acontece todos os dias, e o preço pago por essa confusão de idéia na distribuição é fantástico. Os autores também precisam acordar, porque muitas vêzes ficam a pensar "O que será que aconteceu com a minha peça? Não está "passando".

Os atôres são aplaudidos, porque já causaram uma boa impressão nas cenas iniciais, e quando, de repente, o espetáculo começa a ficar cacête, ninguém se vai lembrar de culpar aquêles excelentes atôres que fizeram tudo tão bem no primeiro ato. E se há qualquer coisa que não está funcionando, deve ser a peça!

Para dar um papel a um ator é preciso primeiro determinar qual é a qualidade *essencial* do personagem. Isso sem contar com o aspecto físico. O que é realmente que conta a história, num espetáculo? Se há alguém por aqui com idade suficiente para ter visto Jeanne Eagels em CHUVA, há de se lembrar que o que a tornava especialmente maravilhosa no papel era uma certa pureza interior. Jeanne Eagels tinha as faces rosadas, a carinha mais bonita que se possa imaginar, e uma vontade louca de ser boa. Com tudo isso como base, ela se vestia de Sadie Thompson, e quando ela entrava todos pensavam imediatamente "Mas bàsicamente essa é uma môça boa!" E durante a sua cena com o pastor, que só falava em chavões religiosos, o espectador pensava "Mas isso não é maneira de falar com essa môça encantadora!" Desde então já vi muitas produções da mesma peça, mas sempre verifico que na distribuição, procuraram alguém que, ao entrar, no princípio, ficava muito mais próxima da figura antológica de uma Sadie Thompson. E a peça vira um melodrama barato; mas com Jennie Eagles, CHUVA foi sempre uma peça profundamente comovedora.

Ainda há outro ponto, para encerrarmos êsse assunto da distribuição, que é o problema da beleza no palco. Há rostos que são bonitos na vida real e que não valem nada num palco. E por outro lado há rostos que adquirem, no palco, uma certa luminosidade que, quando analisada, não inclui nenhum dos aspectos da beleza ideal. O que parece belo no palco é o que se emana de uma pessoa que tem alguma qualidade bela, seja compreensão, seja charme, seja espírito, seja inteligência, seja emotividade. Pode-se botar num palco a fi-

gurinha mais bonita do mundo, mas se ela não tiver alguma dessas qualidades não só não dará a impressão de beleza como também nem ao menos parecerá bonita. Rostos como êsse desaparecem no palco como aquêle gato da história da Alice no País das Maravilhas; depois de um certo tempo não se consegue nem ao menos vê-los. A beleza, no palco, é alguma coisa que é criada, minuto a minuto, e não uma questão física.

E finalmente, a triste verdade (e deixá-los-ei com êsse pensamento, que os manterá deliciosamente deprimidos até a próxima semana) é que o teatro é muito cruel no sentido de que é indispensável que se faça qualquer distribuição estritamente de acôrdo com o que o texto e o espetáculo exigem. Pode acontecer que, para determinado papel, o que seja necessário seja uma môça com um corpo espetacular, extraordinàriamente "sexy", que tem apenas de atravessar o palco para atrair os olhares de todos os homens dos dois lados da cortina. Isso será precisamente o que será necessário para aquêle momento da peça; naquele momento não se precisa de Eleonora Duse. Sei bem que muitos atôres ficam desencorajados porque vêem ser contratados outros atôres, simplesmente porque têm exatamente tudo aquilo que um papel exige, mas que não estudaram, e não sabem nada a respeito do Método, por exemplo. E perguntam "Onde foi parar a Arte?" Bom, no caso de companhias permanentes, como nós tínhamos no Group Theatre, não era sempre que se tinha exatamente o que era necessário. Muitas vêzes era preciso recair sôbre a arte de uma atriz e dar um jeito no físico, com uma ajuda aqui e ali — mas não é a mesma coisa!

Bom, de qualquer modo, vamos conversar na semana que vem.

SÉTIMA PALESTRA

O MÉTODO E O TEATRO POÉTICO

COMO PROMETI, HOJE TRATAREI DAS LIGAÇÕES QUE O Método possa ter com o Teatro Poético, com Shakespeare, e até mesmo com os musicais. Em primeiro lugar, vamos tentar chegar a alguma definição de poesia teatral. Não estou entre os que acreditam que seja apenas uma questão de palavras, por mais belas que estas sejam. Ainda há pouco tempo um autor me mandou uma peça muito sofisticada em suas situações, personagens e idéias. Mas como êle queria que a peça fôsse poética, êle havia escrito todo o diálogo numa espécie de imitação barata de elizabetano. O resultado era alguma coisa dêsse gênero: "Cáspite! Não poderíeis vós dar um pulo ao supermercado e adquirir-me uma modesta quantidade de salaminho?" Para mim a poesia do teatro é uma combinação de tôdas as artes cênicas: palavra e prosódia, pensamentos e emoções, movimentos e gestos, elementos visuais (cenários, iluminação, figurinos e material de cena) e possìvelmente música — todos conspirando para evocar ao mesmo tempo o mesmo conceito poético. Existe uma concepção errônea de que o estilo no teatro é alguma coisa puramente exterior, uma espécie de maneira elegante de um ator se ter ou mover no palco, aliada à declamação de belas inocuidades, enquanto que o realismo é uma verdade psicológica profundamente sentida sem nenhuma atenção dada à forma. Creio que ambas as idéias estão erradas. Tôda arte tem forma. O realismo tem de ter sua forma, ou então êle desce ao nível do naturalismo da "fatia da vida" que em verdade não é arte.

Sinto, por exemplo, que A RALÉ, de Gorki, muito embora trate de situações e personagens da mais humilde das vidas, é escrita na forma de um belo mosaico, e com uma aspiração de sentimentos altamente poética, e a ânsia de uma vida melhor.

Na semana passada nós falamos da forma na peça realista; hoje vamos examinar os problemas do teatro poético. Voltei ao dicionário e procurei a definição de poesia. E mais uma vez, o velho Webster não me desapontou, pois lá encontrei "Aquela forma de literatura que é caracterìsticamente livre em sua gama de imaginação e emoção, mas delimitada pela aceitação de uma forma de expressão que impõe condições de beleza musical, e a qual, muito embora não seja limitada pela representação e interpretação racional do que pode acontecer na vida real, deve alcançar uma verdade de natureza apropriada à concepção do poeta, e que resulta de uma integridade de tratamento que afeta tanto os detalhes quando os princípios fundamentais da mesma". Grande livro, um dicionário!

Um ingrediente essencial da poesia é o sentido da imagística. Os poetas desenvolveram uma escola na qual a imagística é usada de tal forma que se pode criar, alcançar e transmitir tanto a emoção quanto a afeição (e vocês podem verificar aqui a origem do têrmo "memória afetiva") não por meio dos conceitos das coisas, mas pelas próprias coisas. Para dar um exemplo rápido que me vem à mente: Quando Carl Sandburg fala de "wedlock" (casamento) e um de seus poemas, não disse que é um estado de matrimônio, o que é um conceito, mas sòmente que "wedlock is a padlock" (*).

Bom, passemos então à criação da imagística no teatro: Numa peça que dirigi, MY HEART'S IN THE HIGHLANDS, havia um momento em que um velho ator shakespeareano to-

(*) "O casamento é um cadeado". Em tradução perde-se justamente a semelhança entre os dois vocábulos que permite a intensificação da imagem.

cava uma melodia numa corneta para os aldeães, e êstes, para agradecer, ofereciam-lhe presentes. Para mim, a peça tratava da posição do artista no mundo, e aquêle momento significava que o homem é alimentado pela arte; concebi, então, a imagem de uma planta que floresce ao ser regada. Para executar essa idéia no palco o que fiz foi o seguinte: coloquei o velho numa varanda, num ponto alto, e dali êle tocava sua corneta, com o povo num plano mais baixo. Aos poucos o velho ia ficando mais e mais emocionado e começava a tremer (o que estava inteiramente justificado por uma emoção inteiramente autêntica, é claro), até sugerir estar usando a corneta como se fôsse um regador. As pessoas que estavam em baixo aos poucos iam sendo atraídas pela música, e para ouvir mais confortàvelmente, duas ou três apoiavam-se sôbre um joelho, enquanto um outro sentava o filhinho num ombro (todos êsses, como podem reparar, elementos inteiramente "autênticos"), etc. Ao serem completados todos êsses movimentos, o grupo havia formado, grosso modo, a forma de uma árvore. Cada uma das pessoas do grupo levava escondido na mão um pequeno objeto colorido, representando uma verdura, ou uma fruta, ou qualquer coisa no gênero. Conforme iam escutando a música, um a um ofereciam suas dádivas ao velho. Cada mão que se estendia, saindo dessa espécie de árvore, tinha algum elemento colorido. Os atôres ainda estavam fazendo alguma coisa de perfeitamente válida (isto é, oferecendo presentes), mas gradualmente seus gestos se transformavam em uma árvore florescendo. E nessa altura, ainda escutando a música, começavam a cantarolar e a acompanhar a melodia com o corpo, o que provocava, afinal, o efeito de uma árvore agitando-se ao vento. E no finalzinho da cena, só porque eu não consegui resistir à idéia, a criança que parecia estar bem no alto da árvore oferecia ao velho uma galinha de tôdas as côres.

No fundo, é uma questão de seletividade. Muito embora o que cada ator fazia fôsse uma ação "verdadeira" fàcilmente justificada, havia uma série de coisas perfeitamente

verdadeiras que poderiam ter feito mas não fizeram. Seu comportamento era controlado para que fôsse todo de uma certa natureza. Não era necessário que cada aldeão entregasse seu presente na mão do velho, por exemplo. Tudo o que não era essencial, por mais verdadeiro que fôsse, foi eliminado, para que eu pudesse chegar à imagem, à essência. É o caso do escultor que chega perto de um bloco de pedra e vê uma estátua contida nêle. Para tôdas as outras pessoas aquilo não passa de uma pedra, mas para êle, que é um artista, existe alguma coisa mais. E então êle começa a tirar do bloco pequenos pedaços de pedra. Mas o que devemos lembrar é que as pequenas lascas de pedra que êle joga fora são tão reais quanto o pedaço que fica. Tudo é pedra, de ótima qualidade, mas acontece que os pedacinhos que saem não têm utilidade, não são essenciais ao artista. Finalmente, chega à essência, ou seja, ao que sua visão lhe mostrara inicialmente.

E assim vamos percebendo que a poesia teatral não é ligada sòmente a palavras poéticas mas sim a uma espécie de unificação de tôdas as artes cênicas, das quais a palavra é apenas um dos elementos componentes. É até um elemento possìvelmente dispensável, pois há certas formas de teatro sem palavras.

Vocês podem dizer que isso é trabalho de diretor, e perguntar, afinal das contas, onde é que o ator entra em tudo isso? Mas estou certo de que êle, também, além de seu precioso elemento da emoção, deve ser capaz de utilizar todos os elementos da arte teatral — movimento, voz, apreciação de música, etc. Sem êsses não é possível se atingir o resultado desejado.

Certa vez dirigi uma peça poética na qual uma atriz tinha uma fala na qual contava a história de sua vida. Durante essa fala eu queria que fôsse ouvida, das coxias, uma delicada e solitária voz de soprano entoando muito suavemente um lamento. Era o som de seu coração a chorar enquanto ela con-

tava sua história. Mas, quando chegou na hora, a atriz virou para mim e disse "E o público vai ficar ouvindo *isso* enquanto eu estou falando?" Bem, eu era muito jovem e concordei com a retirada da voz de soprano; pouco depois outro elemento do meu esquema de produção também era retirado. E finalmente eu me retirei. Um dos atôres me contou, mais tarde, que quando o espetáculo estava sendo re-dirigido pelo produtor, e estavam fazendo a iluminação para a estréia fora de Nova Iorque, o produtor berrou para um eletricista: "Aumente o azul da ribalta, Joe! A poesia está desaparecendo!"

Chegamos agora ao problema do ator que tem de dizer falas em verso ou em estilo poético. O que normalmente se ouve dizer é que só há dois caminhos a seguir: ou o ator fala "lindo" com uma espécie de falsa pronúncia "inglêsa" (*) e sem o menor sentimento, ou êle sente profundamente e engrola tudo numa pronúncia "americana" igualmente falsa. Eu não aceito nem uma posição, nem outra. E felizmente tive na vida a sorte de ter visto num palco a prova de que não é obrigatório pecar-se por um ou outro extremo. Por exemplo, tive a oportunidade de ver o célebre ator alemão Basserman interpretar Mefistófeles no FAUSTO de Goethe. Creio que ninguém põe em dúvida que o FAUSTO é poesia, e, no entanto, era uma interpretação inteiramente realizada "por dentro", com excepcional sentido da verdade, humor da mais alta categoria, e, mesmo assim todos os problemas de linguagem eram inteiramente respeitados.

E ainda uma vez temos de dar a palma a Stanislavski, porque a êsse respeito, êle diz, no livro que ninguém lê (A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM): "Há muitos atôres que se deixam embalar pela forma exterior da poesia, sua metrificação, ignorando inteiramente o contexto e todos os ritmos interiores de vida e emoção.

(*) As conferências foram feitas para americanos. Do mesmo modo que, há anos, no Brasil o "bom" ator falava como se fôsse português, até hoje ainda é comum a imitação da pronúncia inglêsa entre os falsos bons atôres americanos.

"São, por vêzes, meticulosos ao ponto do pedantismo na execução métrica; acentuam com a mais cuidadosa das articulações, cada rima; e fazem ressaltar a metrificação com precisão mecânica. Têm pavor ao mínimo desvio do ritmo matemàticamente exato, bem como as pausas, porque nelas pode-se perceber o vácuo de seu texto interior. Na realidade o contexto não existe para êles, e não são capazes de chegar a amar um poema, já que não sabem o que o ilumina por dentro. Tudo o que resta é um interêsse empírico pelos ritmos e rimas produzidos como um fim em si mesmos, e o que resulta é uma leitura mecânica.

"Êsses atôres têm uma atitude semelhante a respeito de andamento. Uma vez que escolhem uma determinada velocidade para a leitura, agarram-se a ela do princípio ao fim, sem compreender que o tempo tem de ser vivo, vibrante, e até certo ponto mutável, e nunca permanecer congelado em uma só velocidade.

"Não há o que escolher entre essa atitude em relação ao andamento, essa falta de sensibilidade, é o toque desalmado de um realejo, ou da batida de um metrônomo. Comparem um pouco essa concepção à de um regente realmente talentoso.

"Para o músico de categoria um andante não é um andante inflexível, e nem um allegro um allegro absoluto. O primeiro poderá, a qualquer momento, impingir-se ao segundo, e o segundo ao primeiro. Essa oscilação vivificante não existe na batida do metrônomo. Numa boa orquestra os andamentos estão sempre, embora quase imperceptìvelmente, variando e misturando-se, como as côres do arco-íris.

"Tudo isso se aplica ao teatro. Temos diretores e atôres que não passam de artesãos mecanizados, e outros que são artistas esplêndidos. O andamento da prosódia do primeiro é cacête, monótono, formal, enquanto que o do segundo é infinitamente variado, vivo e expressivo. Será que ainda te-

rei de sublinhar a idéia de que atôres que encaram de maneira dura o problema do tempo-ritmo não poderão jamais dominar corretamente as formas poéticas?

"Conhecemos bem aquêle outro tipo de leitura no palco na qual o verso é pràticamente transformado em prosa.

"Isso emana muitas vêzes de uma atenção exagerada, excessiva e super-intensificada dada ao contexto, fora de qualquer proporção com o verso, que fica sobrecarregado por técnicas psicológicas nas pausas, confundido e complicado pela psicologia.

"Tudo isso produz um tempo-ritmo interior pesadíssimo, e um contexto psicológico por demais complexo que, em virtude de suas involuções, mina a forma verbal do verso.

"Um soprano wagneriano, com sua voz rica, dramática e poderosa, não deve ser escolhido para cantar árias leves e etéreas de coloratura.

"Da mesma forma, não devemos pesar os levíssimos versos rimados da peça de Griboyedov com um texto interior de profundidade emocional desnecessária.

"Isso não significa, é claro, que o verso não possa ter um conteúdo emocional profundo. Muito pelo contrário. Todos nós conhecemos escritores que usam o verso quando desejam transmitir experiências edificantes ou emoções trágicas. Mas o fato é que o ator que sobrecarrega o verso com um conteúdo subtextual pesado e indevido nunca realmente aprende a usar a poesia corretamente.

"Existe um terceiro tipo de ator que fica a meio do caminho entre os dois primeiros. Êles têm interêsse igual no conteúdo e seu tempo-ritmo interior, e na forma exterior de verso do texto e seu tempo-ritmo exterior, suas formas sonoras, sua medida justa, seu contôrno claro."

Certa vez fiz um trabalho que procurava, exatamente, buscar essa última possibilidade mencionada. Foi numa ópera, onde o velho conhecido tipo de ator-cantor duro corres-

ponde exatamente ao ator-declamador que não tem nenhuma psicologia interior para apoiar sua interpretação. O problema agrava-se na ópera porque a mecânica do canto é muito mais complexa do que o simples problema da emissão de sons falados. Para mim foi muito interessante a oportunidade de enfrentar êsse problema, já que o canto é um passo adiante na evolução da fala comum na direção da poesia.

O processo que usei foi o de tomar cada cena do libreto e, a princípio, ensaiá-la apenas falada, sem canto, e sem dar atenção alguma ao problema da forma musical. Trabalhava todos os aspectos que trabalharia se estivesse ensaiando, digamos, uma peça realista. Ensaiava buscando a compreensão dos personagens, as inter-relações entre os mesmos, o estabelecimento de ligações entre quem fala e quem ouve, e assim por diante. A seguir, fazia com que os atôres repetissem a cena, ainda sem cantar, mas com um piano tocando a música durante a ação. A essa altura os atôres enfrentavam pela primeira vez o problema de equacionar suas interpretações com as durações de tempo da música — mas procurando, na medida do possível, preservar suas interpretações. É claro que estas tinham de ser adaptadas segundo as exigências das durações de tempo. Em outras palavras, onde antes se dizia simplesmente "Olá, como vai?" agora descobria-se que havia dois compassos entre "Olá" e "como vai?" e era preciso decidir se se devia tentar preservar o clima de surprêsa do encontro durante êsses dois compassos, ou se uma nova intenção, a de iniciar o desejo de saber como o outro está passando se devia manifestar nesse espaço. Tornava-se agora necessário prolongar a "intenção" e o pensamento, durante o que seria considerado uma pausa inconcebível, se não fôsse pela música. Por outro lado, havia momentos em que se descobria que a passagem era extraordinàriamente rápida e onde antes, sem a música, o ator dissera, dolentemente, "Como é triste pensar que terei de sair desta linda sala de conferências..." A música passava a obrigá-lo a dizer a mesma coisa

em um quarto do tempo. Tudo o que tinha sido incluído na interpretação até aquêle momento, tinha de ser condensado, seja pensamento, seja emoção ou o que fôsse, para ser usado naquele espaço reduzido de tempo, mas o interessante é que chegamos à conclusão de que quando se trata de uma ópera realmente boa, e de que quando o compositor tem algum conhecimento teatral, o ator é levado por isso a melhorar sua interpretação, porque o compositor concebeu andamentos compatíveis com o conteúdo emocional da cena. É como Shakespeare, que sempre dá ao ator as palavras exatas para dizer, desde que êste esteja interpretando corretamente. Êle sabia, por ter sido ator, quais os momentos em que se pode falar explìcitamente e por um tempo considerável, e quais aquêles em que o ator deve estar emocionado demais para dizer muito, ou, por vêzes, para dizer o que quer que seja.

A terceira etapa, depois de têrmos conseguido entrosar a interpretação e a música, no sentido do tempo, foi a de acrescentarmos o canto. Já que o canto transporta o cantor a um ponto de emoção generalizada por si só, é possível que êle perca alguns dos aspectos específicos que haviam sido trabalhados até então. Mas, em compensação, o canto traz uma intensidade emocional incontestável a tudo o que foi anteriormente estabelecido, desde que o ator seja capaz de não o perder de vista.

Quem já cantou sabe muito bem que sensação deliciosa é a de conseguir dar direito um "dó de peito", mas muitas vêzes é exatamente nesse ponto que o cantor tem de assassinar alguém, e aquêle "nobre" sentimento de "beleza" que pode ser provocado pelo próprio canto (ou pela própria poesia) é contrabalançado pela consciência do desenho interior da cena, assimilada durante todo o período anterior de ensaios. Dessa maneira diminuem muito as possibilidades do cantor recair naquela "nobreza" ôca que tantas vêzes notamos na declamação de versos ou no canto.

Vamos ver um exemplo de como isso funciona na prática. Havia um momento na ópera de Marc Blitzstein, RE-

GINA, que é tirada de THE LITTLE FOXES, (AS RAPÔSAS, de Lilian Helman) na qual Horácio, o marido de Regina, acaba de voltar para casa, e marido e mulher se enfrentam pela primeira vez em cinco meses (êle tinha tido um ataque cardíaco e passado todo êsse tempo num hospital). Regina consegue expulsar todo o resto da família da cena, vira-se para Horácio, que está sentado, e diz "Muito bem". Êle responde "Muito bem?" e finalmente ela canta "Muito bem, aqui estamos. Faz muito tempo".

Trabalhamos da seguinte maneira: eu disse à cantora, na primeira vez que lemos a cena, "O que você tem de fazer nessa altura é descobrir qual é a melhor maneira de tratar com êle. Êle está doente, mas você precisa agir porque seus irmãos estão a ponto de fechar um negócio, e você tem de meter Horácio no mesmo para poder aquinhoar sua parte. Você tem de descobrir o que é que êle pensa de você agora, depois de tanto tempo, para saber de que maneira deve lidar com êle". E ao cantor que fazia Horácio eu disse que êle sabia que ela estava preparando alguma manobra, pois de outro modo não o teria mandado chamar, e que êle estava querendo descobrir qual seria. Muito bem. Começamos então a ensaiar sem música. Ela olhava para êle e dizia "Muito bem", e dava um risinho curto, para ver se diminuía a tensão. Horácio respondia "Muito bem?", tentando descobrir o que ela poderia estar querendo, e ela continuava "Muito bem, aqui estamos nós" etc. Quando começamos a trabalhar com o piano, descobrimos que o primeiro "Muito bem" vinha sôbre uma nota longa, que a orquestra sustentava desde a cena anterior, e que depois do "Muito bem" de Horácio havia nada menos que quatro e meio compassos até que Regina dissesse "Muito bem, aqui estamos". Decidi manter Horácio sentado na cadeira depois de sua fala, dita sôbre a nota sustentada pela orquestra. Regina ficava de pé, parada, na direita baixa, estudando o marido, enquanto que êle não podia vê-la. Ficavam ambos imóveis, cada um a avaliar o outro e a planejar

seu próximo passo — e era para isso que aquela nota sustentada servia. Finalmente ela saia andando, e fiz com que ela cruzasse, por trás dêle e de um sofá, durante os quatro compassos de música. Durante essa marcação ela tinha nova oportunidade de estudá-lo mais abertamente e de tentar resolver *qual a sua próxima jogada,* o que formava uma continuação lógica de seu pensamento. Por outro lado, Horácio estava constrangido demais para olhar para ela, mas enquanto limpava o suor da testa com um lenço ficava *imaginando o que é que ela estaria fazendo pelas costas dêle.* Quando ela chegava até a frente e o encarava, estava no momento de dizer "Muito bem, aqui estamos", e continuar a ação.

Podemos ver assim que os problemas que se originam da forma podem, e devem, ser solucionados em conjunção com o problema interior. E é por isso que considero falhos os dois pontos de vista a que me referi. Muito embora, na forma realista *o que* se faz e o *por que* se faz sejam as duas perguntas que precisam ser contìnuamente respondidas durante os ensaios, *como* fazê-lo é um elemento que está — e deve estar — presente a todos os momentos. Mas na forma poética o *como* assume uma importância maior. O *o que* e o *por que* também têm de ser resolvidos, mas é preciso resolver-se o *como* segundo tôdas as leis que regem a arte da poesia teatral, isto é, movimento, andamento, espaçamento, arquitetura, cenografia, materiais de cena, etc. O diretor tem de levar em consideração todos êsses elementos, e o ator tem de solucionar todos os seus problemas exteriores, em conjunto com os interiores. Isso é válido para Shakespeare, para musicais, e para tôdas as formas de teatro lírico.

Vou tomar mais um ou dois exemplos de MY HEART'S IN THE HIGHLANDS. Havia um momento em que o pai, que era um poeta, aparecia no andar de cima, em seu quarto, tentando escrever um poema, enquanto seu filhinho brincava em baixo, na rua. Minha intenção era mostrar que a criação de um poema é trabalho tão árduo quanto a mais árdua ta-

refa física que se possa dar a um indivíduo. Como por vêzes, no embalo do processo criador, as pessoas se comportam de maneira um tanto cômica, eu tinha imaginado para o pai uma marcação um tanto estranha: êle estava ajoelhado em cima da mesa, tentando escrever um poema. Tudo o que fazia era perfeitamente autêntico: parava para pensar sôbre o que ia escrever, rasgava uma fôlha quando não estava satisfeito, e assim por diante; e enquanto isso o menino, que estava brincando na rua, tentava plantar uma bananeira. Aqui víamos então o processo de criação em dois *níveis* diferentes (tanto literalmente quanto figurativamente). Cada vez que o pai se entusiasmava e achávamos que êle *quase* que tinha encontrado a palavra que queria, o menino quase que conseguia ficar equilibrado em cima da cabeça — para imediatamente depois perder o equilíbrio e cair, enquanto o pai, em cima, perdia o entusiasmo. A maior simplificação da idéia é que também é possível quebrar o pescoço tentando escrever um poema. No final, o pai concluía satisfatòriamente seu poema, encontrando exatamente o que queria escrever, e o menino saía dando uma série de cambalhotas.

Havia outro momento, no qual o velho ator tinha de beber um copo d'água; acabava de andar cinco mil milhas, de maneira que estava com *muita* sêde. Bom; em têrmos de "vida real" não há ator no mundo que consiga beber um copo d'água que alivie a sêde resultante de uma caminhada de cinco mil milhas! Mas numa peça poética, pode-se fazer um homem beber o maior copo d'água da história. E é claro que nós ajudamos de tôdas as maneiras possíveis. Em primeiro lugar, em vez de um copo lhe demos um jarro enorme que tinha a forma de um corpo de mulher, com o bico formando os lábios. Quando entregavam o jarro a êle, o velho o tomava como se fôsse uma mulher de verdade a quem fôsse acariciar. No momento em que levava o jarro à bôca e começava a beber, entrava uma música muito suave, para sublinhar o alívio que acompanha uma satisfação completa. Segurando o jarro, que

era muito bonito, êle se inclinava cada vez mais para trás, bebendo sem parar até conseguir beber água suficiente para matar uma sêde de cinco mil milhas, enquanto a música crescia para atingir seu clímax.

Num momento como êsse, um ator tem de ter consciência de tôda uma série de problemas: Comecemos pela emoção sensorial, se quiserem. O velho *estava mesmo* com sêde — o que é um ponto de partida. Mas apenas o ponto de partida! Por causa daquela sêde monumental, era possível que êle segurasse o jarro realmente com a vontade de acariciá-lo com amor, o que já exige imaginação; mas também era preciso que tivesse uma boa noção de movimento, pois começava a beber inclinado bem para frente, já que o jarro era enorme e dentro dêle estava mais ou menos tôda a água do mundo, o que naturalmente o tornava pesado. Era necessário que êle iniciasse a ação nessa posição inclinada para baixo e para a frente, e que se fôsse levantando até terminá-la com as costas formando um arco para trás, o que requer capacidade de movimento e equilíbrio. E, além do mais, tinha de ter uma ótima noção de tempo, porque era necessário iniciar a ação com a primeira nota da música e terminá-la exatamente quando esta atingia seu estranho clímax. É fácil perceber que se o diretor lançou mão de tôdas as artes cênicas, o ator também as utilizava. Não se pode nem pensar em enfrentar um problema dessa natureza sem preparação prévia de todos os elementos componentes, e sem que o ator seja capaz de compreendê-los e executá-los. Tal é o problema do ator no teatro poético.

Gostaria de concluir o assunto lembrando que durante estas palestras tenho tentado manter uma focalização dupla do problema, preocupando-me com o interior (o conteúdo), e com o exterior (a forma).

Boa-noite.

OITAVA PALESTRA

ROTINA DE ENSAIO E SÍNTESE

Na última palestra da série, minha entrada no palco foi saudada por uma salva de palmas particularmente tocante, o que me levou a dizer:

TODO O MUNDO GOSTA DE UM "ENTÊRRO"!

Gostaria de dedicar a primeira parte da palestra de hoje à aplicação prática no ensaio das idéias que estamos debatendo há sete semanas. Vou delinear um possível esquema de ensaio que a mim parece ser o caminho normal para atingir-se o objetivo de que temos falado: um conteúdo rico aliado a um exterior disciplinado. Creio que posso recomendá-lo a vocês, como atôres, quer trabalhem com diretores que usam os mesmos processos, quer não, porque com a noção de ordem e seqüência dêsse esquema poderão manter claro seu próprio processo de trabalho. Como já falei, anteriormente, sôbre ensino, posso dizer que o plano é bom para se ter em mente na organização de atividades de estúdio, seja no estudo de cenas, seja no de peças inteiras.

Um personagem a ser interpretado precisa ter um desenvolvimento normal. A quantidade de tempo que se gasta preparando um papel não é tão importante quanto a ordem na qual se o prepara. Nunca se deve tentar fazer coisa para as quais ainda não se está amadurecido, tais como forçar emoções nas etapas iniciais (o que pode violentar a vida interior do ator), ou a adoção imediata (logo no início do trabalho) de elemen-

tos de caracterização que podem resultar mais em chavões no que na formação do personagem.

Conta-se uma história a respeito do pianista Ossip Gabrilovitsch e de uma jovem pianista que o perseguia incessantemente para fazê-lo ouvi-la tocar. Inúmeras vêzes êle conseguiu escapar, mas um dia ela simplesmente foi à casa dêle e tocou a campainha. "Já que chegou até aqui" pensou êle "o mínimo que posso fazer é ouvi-la". A jovem sentou-se ao piano e tocou, enquanto êle escutava. Quando acabou, êle disse "Muito interessante. Mas a música é muito estranha. De quem é?"

"Ora, Chopin!" ela respondeu.

"Chopin? Que coisa esquisita; eu pensava que conhecia muito bem a obra de Chopin, mas confesso que essa peça não reconheci".

"Pode ser por causa da maneira de eu preparar minhas peças. Ainda não acabei de preparar essa".

"O que é que a senhorita quer dizer?" perguntou êle. "*Como é* que a senhorita prepara suas peças?"

"Bom, a primeira coisa que eu faço com uma música nova é decorar tôdas as notas. Aí eu exercito a mecânica até ficar perfeita. Depois estudo a interpretação da peça, e junto-a às notas. E no fim de tudo, que é o que eu ainda não fiz com a que toquei, eu incluo todos os bemóis e sustenidos!"

Muitos de nós, muitas vêzes, incorremos do mesmo tipo de êrro. Temos a tendência para vestir o sobretudo no primeiro dia e depois tentar, durante o resto dos ensaios, vestir a roupa que deve ir por baixo. Não há dúvida que, em parte, isso resulta de uma série de fatôres conhecidos, tais como a vontade de conseguir o papel, ou de causar boa impressão no primeiro dia, para não ser despedido depois dos cinco dias probatórios (*); mas não podemos, numa discussão sôbre princípios artísticos, levar nada disso em conta.

(*) Cláusula contratual rotineira nos Estados Unidos. O diretor tem cinco dias para ver se o ator serve para o papel. Dentro dêsse período o ator pode ser despedido sem problemas trabalhistas.

No primeiro ensaio acho boa idéia fazer uma pessoa ler a peça para todo o elenco. Sempre que possível tenho seguido êsse plano. A idéia tem seus perigos, sem dúvida: se a pessoa que ler fôr um intérprete excepcional e esquecer que o objetivo da leitura é simplesmente o de transmitir as idéias contidas na peça de forma simples e direta, sem nenhuma tentativa de indicar como cada papel deve ser interpretado, pode-se ter dificuldades mais tarde. Às vêzes ficamos empolgados pela leitura e alguns atôres impressionaveis podem ter uma tendência para a imitação. Mas cheguei à conclusão de que o perigo não é muito grande porque há uma resistência subconsciente entre atôres, principalmente os bons, contra a idéia de interpretar um papel do mesmo modo que outra pessoa. Na realidade, muitas vêzes acontece que depois do diretor se arrebentar tentando explicar de que forma êle gostaria que um certo papel fôsse interpretado, o ator envereda pelo extremo oposto antes de voltar ao que foi sugerido. O perigo da imitação é menor do que muita gente gosta de dizer que seja.

Creio que as vantagens de se iniciar o ensaio dessa maneira são inúmeras. Em primeiro lugar, quando se faz uma leitura simples e direta, os doze, ou seja lá quantos atôres formem o elenco pelo menos ficam com *uma* impressão da peça, em vez das doze que teriam se cada um estivesse lendo seu papel no primeiro ensaio. Sim, porque é claro que cada pessoa tem sua própria primeira impressão. O início é sempre muito importante, e quando se tem uma impressão em vez de doze, começa-se melhor. Por outro lado, os atôres têm maiores probabilidades de ouvir a peça inteira com maior relaxamento se alguém lê para que êles escutem; sem dúvida estarão mais relaxados do que sob a tensão da primeira leitura — e não há ninguém que não fique tenso na primeira leitura: ficam à espera de sua vez de falar e não conseguem nem ao menos ouvir o que os outros estão dizendo. Muitas vêzes quando se chega à terceira semana de ensaio é que se

descobre que tôda a dificuldade vem do fato de que há uma pessoa que nunca chegou a ouvir a peça inteira.

Cheguei à conclusão de que o ambiente de um primeiro ensaio é sempre carregado, para todo o mundo, e se conseguimos liquidá-lo antes que os atôres tenham chegado a trabalhar mesmo, no dia seguinte já se está no segundo ensaio, e todos já estão mais tranqüilos.

O segundo ensaio, naturalmente, sempre consiste da primeira leitura feita pelos atôres. É um ensaio muito importante. O que o ator deve evitar, nessa altura, é "tentar sentir". Se você tem de interpretar uma cena de vasto e profundo conteúdo emocional que requer um grande esfôrço, o melhor é nem tentar. Nunca é boa idéia *tentar* sentir enquanto ainda não se está pronto para isso. E, outra coisa, nunca é bom o ator se atirar a uma caracterização, só porque parece ser a indicada. Digamos que um personagem parece uma "môça frívola", e a atriz se entrega, de corpo e alma, à "frivolidade". Se um exame mais detalhado revela que afinal das contas ela não é tão frívola assim, isso fará com que a atriz seja prejudicada por um comêço errado. Nunca é bom se afundar, sem examinar a questão, em elementos de caracterização. No entanto, devo dizer que não é preciso exagerar os perigos dêsse ponto. É perfeitamente possível que, à primeira leitura, o ator fique comovido pela peça, ou por alguma situação que nela apareça. Se isso acontecer naturalmente, não vejo nenhuma razão para o ator se desesperar tentando *não* sentir. Alguns atôres têm a capacidade de assimilar ràpidamente a idéia central de um personagem, e de transmitir imediatamente, e sem nenhum esfôrço, ao menos alguns aspectos de sua caracterização. Acontece que tem essa facilidade. Seria tolice evitar, gratuitamente, que essa caracterização se realize de imediato, desde que ela esteja realmente de acôrdo com o personagem. Seria ridículo constranger o ator em sua composição simplesmente porque ainda estamos no primeiro ensaio.

No entanto, o que se deve procurar na primeira leitura (justamente por ser trabalho de exploração, no qual você ainda está procurando descobrir do que trata o texto) é *falar* e *ouvir*. Por *falar* eu não quero apenas dizer uma série de palavras que sai da bôca, mas alguma coisa muito mais técnica: a transmissão de determinada idéia à pessoa com quem se está contracenando. Já que êsse é o segundo ensaio, é muito natural que ninguém conheça ainda tôdas as idéias que estão contidas na peça: algumas saltarão aos olhos e tornar-se-ão imediatamente claras, mas outras podem escapar ao ator momentâneamente, e algumas podem até chegar a sugerir o oposto diametral do que significam realmente. Seja como fôr, estejam as idéias inteiramente claras em sua intenção correta ou não, se você falar a cada pessoa a quem tem de se dirigir em cena, dando ao menos a intenção mais simples que as próprias falas possam sugerir, é provável que você esteja pisando em terreno relativamente firme. Pode ser que mais tarde você descubra que quando chega a hora de dizer "Me dá um cigarro, Joe" (que, na primeira leitura parecera uma fala sem qualquer significação maior) é o momento exato em que você resolve matar o Joe. Mas isso só se perceberá mais tarde, de maneira que a leitura final da fala vai ser bem diversa da do primeiro dia que sugeria apenas que eu, Bob, queria que você, Joe, me desse um cigarro. Mas se ao menos essa intenção inicial fôr transmitida, alguma coisa terá sido conquistada.

Ouvir é igualmente importante, e no entanto, por mais que se insista nessa importância, é difícil conseguir que o elenco o faça. Há sempre uma ânsia para chegar até a próxima deixa; muito embora, a essa altura, o fato de se entrar ou não no momento exato da deixa não ter a menor importância, já que não se está dando um espetáculo. Mas não se esqueçam de que quando o outro está falando, é sempre boa idéia procurar ouvir o que êle diz com um desejo verdadeiro de descobrir do que é que está falando. E vão descobrir que quando — em lugar de ouvir apenas um ruído estranho de

uma voz ao fim do qual se identifica uma deixa — passa-se a prestar atenção realmente para descobrir o que é que o interlocutor quer dizer, aquela idéia muito simples contida na sua próxima fala adquire significação maior.

A sua fala incluirá, agora, duas coisas: o que o outro disse e mais a sua própria intenção — e com isso o diálogo começa a "funcionar". É surpreendente ver como tudo passa a "funcionar" com rápidez inesperada quando se faz integralmente apenas essas duas coisas: falar e ouvir.

Desnecessário dizer que o ator deve escutar atentamente tôda a peça, dentro ou fora de seu papel, pois muitas vêzes há pistas decisivas a respeito da natureza de seu personagem no que os outros dizem.

No próximo ensaio, o terceiro, é bom uma nova leitura de tôda a peça, mas desta vez interrompendo-a para a indicação de determinadas linhas mestras no texto — o ator pode fazê-lo êle próprio se o diretor não o fizer, mas êste é que deve indicar ao elenco quais são as sugestões que estão incluídas no texto pelo autor. O diretor deve interromper a leitura periòdicamente para indicar, segundo aquelas sugestões, qual o caminho que deve tomar o papel de cada ator. E agora chegamos ao momento em que o ator deve começar a descobrir alguns detalhes a respeito de seu papel. Depois de uma leitura feita nesses têrmos, nas quais os pontos principais foram esclarecidos, o diretor deve dizer alguma coisa a respeito do objetivo a ser alcançado. Em outras palavras, chegou o momento dêle fazer a preleção sôbre o plano de produção, ou seja, sôbre o que está querendo alcançar com seu trabalho, sôbre qual é a sua interpretação do texto. A preleção não deve ser muito longa, porque, em primeiro lugar, se o diretor começa a falar muito sôbre o que quer fazer, com muito detalhe, às vêzes acaba se convencendo de que já conseguiu o que queria... E por outro lado, a não ser que êle já tenha em mente, de forma excepcionalmente clara, como é que vai pôr em prática suas idéias, talvez seja melhor que

êle não as anuncie de forma muito definida. O que deve ser dito nessa pequena palestra, e o que o ator deve anotar em seu papel, é o que será o tema da peça tôda e o que cada etapa da peça contribuirá para a idéia geral. Também deve incluir uma definição do estilo em que a produção será realizada, informação sôbre o que é que o elenco (coletivamente) deve procurar alcançar, e os problemas especiais de produção de cada aspecto, principalmente dos atôres. Uma palavra a respeito do aspecto visual do espetáculo, cenários, figurinos e iluminação, também é inestimável a esta altura. Com uma noção dêsses elementos o ator já pode formar uma idéia da forma à qual êle deve se integrar. Logo depois de serem dadas tôdas essas informações deve-se fazer uma nova leitura corrida do texto, para que o elenco possa ter uma noção de como as idéias de produção sôbre a forma interior e o estilo físico podem conduzir a uma compreensão maior de seus papéis. Depois disso entra-se na próxima etapa de ensaios que demora um pouco mais, e que para mim é sempre fascinante. Consiste em descobrir (e anotar, na página em branco oposta ao seu texto) o que é que se tem de transmitir por meio das palavras do autor. Para mim tanto faz que o ator as chame de pensamentos ou de intenções, mas o importante é que êle anote essas idéias de forma bem clara. Cada ator tem de saber exatamente onde uma etapa de intenção começa e onde acaba. Por exemplo: é nesta fala *exatamente* que você percebe pela primeira vez que é possível que ela esteja mentindo, e sete falas depois, *exatamente naquela outra linha* você chega à conclusão de que estava enganado. Durante todo o período entre uma linha e outra você tem de *suspeitar que tudo o que ela diz pode ser mentira.* Um ator deve marcar seu texto de modo a manter sempre nítidas suas etapas, e saber sempre onde elas começam e onde acabam. Eu, por exemplo, gosto muito de dar pequenos títulos a cada etapa de meu livro de direção, qualquer coisa como "Aqui os bandidos brigam entre si", ou qualquer outro chavão barato igual a êsse.

Usar títulos dêsse gênero não só me diverte como também me sugere uma determinada atitude em relação àquela etapa que me ajuda a buscar intenções imaginativas dentro dela.

Depois dessa decomposição do texto, deve-se fazer uma nova leitura muito cuidadosa para ver o quanto se aproveita dessa forma interior que o diretor indicou. O diretor deve encorajar o ator a interpretar ao máximo enquanto ainda está ensaiando sentado, e mesmo a levantar-se ocasionalmente, e aproximar-se do parceiro com quem deve fazer esta ou aquela cena. Ao fazer isso o ator estará criando dentro de si o *desejo* de mover-se, a necessidade da marcação. Se você se *obriga* a levantar e andar, se você se *obriga* a ir falar com o seu companheiro, se você se *obriga* a fazer o máximo possível — como por exemplo alisar-lhe o cabelo ou ajustar-lhe a gravata numa cena de amor — por mais canhestro que tudo isso pareça no momento, vai ser ótimo, mais tarde, ver como tudo fica fácil quando é feito no palco, no ambiente adequado. Tudo o que se consegue fazer nesses primeiros ensaios fortalece a posição do ator, e mais tarde êle interpretará melhor em virtude disso. De outro modo as barreiras criadas pelo fato de não se ter *feito* nada até o início dos ensaios de marcação vão tornar difícil aquêle gesto simples com uma gravata — quando se chega ao ponto de iniciar a marcação, o ator já deve estar mais ou menos "em casa" no papel. Tudo é obstáculo na criação de um papel. A cada nova etapa dos ensaios novos obstáculos aparecem. Cada nova etapa (primeiro ensaio de marcação, primeiro ensaio com cenário, e assim por diante) é sempre difícil, e quando é enfrentada sempre faz desaparecer alguma parte do que já tinha sido laboriosamente construído. É por isso que o diretor deve fazer tudo o que puder para amenizar êsses obstáculos de transição, e para fazer com que todo o processo de desenvolvimento do personagem se torne um pouco mais normal.

Nesse ponto, já se deve estar interpretando tanto que o ator sinta a necessidade de saber exatamente onde vai estar,

no palco, naquele momento. Isto é, êle está pronto para receber do diretor suas posições e marcações. Numa peça realista, é de bom alvitre definir as marcas, a princípio, de forma um pouco geral, para permitir ao ator uma certa liberdade em sua interpretação; o diretor deve indicar apenas mais ou menos onde deverão estar quando aquela cena fôr representada. Por enquanto *ainda* não é necessário dizer que o ator tem de ficar exatamente naquele ponto, com o pêso do corpo sôbre o pé esquerdo e o pé direito no primeiro degrau da escada (ainda chegaremos lá!); é melhor apenas indicar áreas gerais de onde não devem sair, porque assim é mais provável que preservem o desejo de fazer a cena que já foi criado.

Define-se apenas as áreas e ações suficientes para satisfazer o que já foi preparado até o momento. Quando tôda a peça já foi marcada assim, a grosso modo, sempre gosto de usar uma espécie de processo duplo por dois ou três ensaios. Tomo uma cena, ou parte de uma cena, e faço com que os participantes a interpretem novamente sentados nas cadeiras que usavam antes, para que recapturem aquela maravilhosa sensação de "contato" que perderam um pouco enquanto estavam aprendendo as marcações. No momento em que o contato é restabelecido, faço com que se levantem novamente e tornem a fazer a cena de acôrdo com o que já tinha sido marcado. Repito êsse processo com tôdas as cenas, para que as marcações finais sejam sempre um produto do conteúdo.

Durante êsse período dos ensaios o ator deve começar a preparar-se para os novos obstáculos que estão por vir: cenário, figurinos, luzes, material de cena, e tudo o mais que dá ao ator a sensação de que está estragando a sua interpretação que até aquêle momento estava indo tão bem. O ator deve novamente provocar o *desejo* que êsses elementos sejam usados, ficar até impaciente pelo momento de trabalhar com êle. Não se deve sentir mêdo do momento em que o cenário começa a encher o palco, ou de vestir aquela roupa que vai ser inconfortável, ou daquele objeto que não vai deixar as mãos

se moverem livremente. O ator deve, por meio da imaginação (já que o custo da mão-de-obra impede o uso do cenário durante todo o tempo de ensaio) criar para si mesmo todo o equipamento do palco. Se a certa altura vai ter de olhar pela janela, deve descobrir onde vai ser a janela e procurar realmente olhar por essa janela imaginária, e quando o cenário estiver no lugar, colherá os frutos daquele período de uso da imaginação. Quando o ator não faz isso, é muito difícil que quando a janela chegue êle seja realmente capaz de *olhar* por ela. E assim com tudo o mais. As roupas, por exemplo. Quando se vai usar uma roupa que obriga a determinado comportamento, o melhor é tentar encontrar alguma coisa improvisada que dê o mesmo efeito, ou então imaginar constantemente o que se vai usar, e quando finalmente chegar a sua roupa, linda e nova, será uma alegria constar que já se estava fazendo os movimentos corretos, e que com a roupa se completa a composição. Êsse trabalho preparatório impede que o ator passe quatro semanas andando com a barriga esticada para fora, e aí descubra que sua roupa consiste numas calças justíssimas e inconfortáveis, dentro das quais será necessário continuar a interpretar o personagem (e não se esqueçam que as calças justíssimas são muito comuns nas peças modernas).

A mesma coisa acontece a respeito de material de cena ou iluminação. Já vi muito ator ficar inteiramente perturbado por se ver, repentinamente, com luz demais ou luz de menos em cima de si. E, no entanto, não há nenhuma razão para que êle não saiba como vai ser a iluminação antes do momento de enfrentar as luzes, e para que não incorpore a consciência do fato ao seu trabalho de preparação da cena. A iluminação é parte da cena!

E agora chegamos ao último estágio antes dos ensaios corridos, e que consiste na "limpeza" dos detalhes exteriores. Vamos supor que a essa altura tudo esteja ótimo em matéria de interpretação, mas que fulano esteja cobrindo sicrano, ou que um determinado grupo não esteja "exatamente" como o

diretor quer, ou que a voz de um ator tenha de ser ajustada aqui e ali, ou qualquer coisa nesse gênero. Todos êsses problemas exteriores podem agora ser trabalhados e superados com a maior tranqüilidade, porque tanto a forma interior quanto a exterior já estão perfeitamente definidas. E se vocês, atôres, bem como os diretores, fizeram corretamente todo o trabalho preparatório, o que se vai descobrir é que é possível realizar uma série de coisas que no início dos ensaios todos achariam inexeqüíveis. Vai-se descobrir, por exemplo, que é perfeitamente possível ficar olhando para o outro lado no momento em que descobre que sua namorada não gosta de você, em vez de ter de ficar olhando para ela, desde que haja uma razão em virtude da qual você deva ficar olhando para o outro lado. E a razão pode ser inteiramente diferente de qualquer coisa que você pudesse ter imaginado. Pode ser que tenha relação com a iluminação ou o cenário. Ou digamos que o diretor sinta que a cena terá maior emoção se você estiver olhando para o outro lado. O que é importante é que a essa altura você deve conhecer a peça tão ìntimamente que o diretor pode dizer, tranqüilamente "Embora você, até aqui, tenha ficado virado para ela, eu prefiro agora que você olhe para o outro lado", e você pode aceitar o que êle diz. Você conhecerá tanto a peça que poderá admitir que, por motivos técnicos, a cena ficará melhor ou mais interessante feita dessa nova maneira, e será capaz de encontrar uma razão para fazê-la assim. Em outras palavras, se você preparou os estágios anteriores devidamente, você deve ser capaz de *justificar* pràticamente qualquer coisa que se peça na marcação final.

E agora chegamos aos ensaios corridos sem cenários e roupas. Passa-se a peça inteira, e o diretor faz seus comentários no fim. A mim parece que nos primeiros ensaios corridos o diretor só deve fazer comentários a respeito de pontos realmente importantes, ligados à questão básica. O fato de que o rapaz passou pela môça e teve de voltar atrás para dizer "Olá", por acaso, não tem importância, porque — é de esperar —

na próxima vez êle deve fazer a cena certa. É claro que se êle repetir várias vêzes o mesmo êrro, sua atenção deve ser chamada. Mas o que importa é dar apenas os comentários principais, como por exemplo a que altura o ator se perdeu da idéia central da cena. Se êle conseguir corrigir êsse êrro básico, geralmente o que se constata é que os outros erros, menores, desaparecem também. Se os erros menores ainda não desapareceram depois de uma série de ensaios corridos, é claro que se torna necessário tratar dêles diretamente, mesmo que sejam detalhes ínfimos como o êrro de uma letra em uma palavra. Por menor que seja o detalhe, êle pode ser muito importante, como já indiquei numa palestra anterior.

Chegamos então aos ensaios gerais, com cenário, figurinos, e tudo o mais; e sempre é necessária uma nova adaptação do ator ao seu nôvo ambiente. E, no fim de tudo, chega o momento de abrir o pano em New Haven ou qualquer outra cidade, e a platéia sempre provoca certas pequenas alterações. Algumas coisas que fazíamos e nos pareciam perfeitamente claras não estão sendo percebidas pelo público, enquanto que em outros pontos o público parece que já percebeu tudo antes da cena acabar, e assim por diante. E toca a consertar, e consertar, e consertar, até a estréia em Nova Iorque.

A questão do tempo que deve ser gasto com cada um dêsses estágios de ensaio varia com os problemas de cada texto individual. Há textos de complexidade psicológica vastíssima de relações entre os personagens, pesquisa de suas intenções reais por trás de cada palavra, conteúdo emocional de cada cena, etc. E pode ser que os problemas de marcação da mesma peça sejam mínimos, conseqüentemente terá de ser gasta uma parcela maior do tempo total de ensaio — seja êle quatro semanas, três, duas, ou uma — nos problemas interiores, porque já se sabe que os problemas materiais serão relativamente simples. Se, ao inverso, trabalha-se com uma farsa, que via de regra é bastante simples, psicològicamente falando, mas que implica nos mais complexos problemas de marcação e efeitos,

então é claro que se usará uma parcela menor de tempo nos primeiros estágios, e se começará a marcar muito mais cedo.

Como prêmio para os que vieram às oito palestras — e por falar nisso, quantos vieram a tôdas? — que maravilha! — encontrei uma coisa enquanto estava estudando o que vários diretores disseram a respeito do problema de forma e conteúdo do teatro poético, que se aplica muito bem à minha palestra da semana passada. É tão engraçado que queria que vocês ouvissem. É um documento que revela como o problema foi enfrentado por dois grandes mestres mundialmente famosos no caso de uma produção verdadeira, e por isso merece nossa atenção nesta nossa última conversa. Êsse documento extraordinário é uma conversa que teve lugar em 1909 entre Stanislavski e Gordon Craig. Craig, como vocês sabem, foi convidado para ir a Moscou para desenhar a produção de HAMLET do Teatro de Arte. Stanislavski havia definido o problema do drama poético que já discutimos aqui, dizendo aos atôres: "No HAMLET vocês têm grandes emoções para retratar, e grandes palavras para dizer". Então êle se reuniu com Craig, que deveria ser o cenógrafo, e os dois discutiram seus pontos de vista em relação à peça.

Craig, é claro, é homem que teve tanta influência sôbre nossos diretores modernos, por haver formulado tôda a idéia da unificação de tôdas as artes cênicas na produção. Êle, pessoalmente encontrou dificuldade em testar uma grande parte de suas idéias, por uma razão ou outra. De qualquer modo, Stanislavski o havia convidado para ir à Rússia e fazer a cenografia do HAMLET, e co-dirigir o espetáculo, já que Craig era inglês e êles iam fazer Shakespeare. A conversa que se segue é o mais cômico dos exemplos do que acontece quando a fôrça irresistível do "conteúdo" encontra a resistência inamovível da "forma". A conversa foi anotada, palavra por palavra, por um sujeito chamado Sulergitski, membro altamente fidedigno do Teatro de Arte de Moscou. A conversa se refere à terceira cena do primeiro ato do HAMLET.

Craig: A cena se passa entre a família de Polonius. Gostaria que essa família sugerisse algo completamente diferente de tudo o que veio antes.

Laertes, bàsicamente, não passa de um Polonius em tamanho menor.

Stanislavski: De que maneira deve a família de Polonius ser diferente? Êles não devem ser agradáveis?

C: Exatamente. Uma família presunçosa e estúpida.

S: E Ofélia?

C: Temo que ela também. Ela deve ser a um tempo muito estúpida e muito encantadora. É muito difícil.

S: O que quer dizer com isso? Ela deve ser um tipo negativo ou positivo?

C: Deve ser antes indefinida.

S: Não tem mêdo que o público, acostumado a ver Ofélia como uma pessoa agradável, vendo-a agora estúpida e desagradável, possa pensar que o Teatro distorceu-a? Não devemos fazer isso com muito cuidado?

C: Sim; eu sei.

S: Talvez fôsse mais hábil fazê-la ser de um modo geral atraente e agradável, no palco, mas deixar perceber a sua estupidez em alguns pontos. Isso seria satisfatório?

C: Sim, mas acredito que, como todo o resto da família, e particularmente nesta cena, ela tem de ser uma completa nulidade. É só quando começa a enlouquecer que se torna mais positiva. Todos os conselhos que Laertes e seu pai dão a Ofélia revelam sua fenomenal mesquinhez e insignificância.

S: Como é que o público deve ver essa gente — pelos olhos de Hamlet, ou por seus próprios? Afinal das contas, Hamlet não está presente.

C: Bom, não há nada na cena que êles precisem ver.

S: Mas o público não ficará confuso?

C: Não creio; qual é a sua opinião?

S: O público moscovita gosta muito de apanhar um diretor em êrro, e poderia se aproveitar dêsse momento.

C: Isso não tem importância.

S: Está muito bem; mas a nossa experiência prévia demonstrou que incidentes dessa natureza levam o público a esquecer tudo o que há de bom numa peça, e a usar um simples detalhe para exibir sua erudição.

C: Eu sei, mas você não haveria de querer apresentar Ofélia como é normalmente apresentada — como uma môça linda, pura e nobre. De outra forma, para mim, a tragédia não existe.

S: Não pensei muito sôbre êsse aspecto. Mas da maneira que estou acostumado a pensar, e como o nosso crítico Belinski já explicou, Ofélia é uma personalidade um tanto estreita, pequena-burguesa, mas dócil, que tem a capacidade de morrer mas sem a capacidade de protestar ou de tomar qualquer providência. De qualquer forma, Belinski a considera poética.

C: Concordo! Mas como é que um crítico pode considerar Ofélia ou Desdêmona poéticas, se conhece Cordélia?

S: Sim, porém Belinski, ao comparar Ofélia e Desdêmona, nota que Desdêmona podia —

C: *(interrompendo)* Para mim são ambas muito estúpidas.

S: Então não há tragédia.

C: Sim, mas o fato é que ela tem muito pouca ligação geral com a tragédia. Eu não gosto nada de Ofélia. As únicas que me agradam são Cordélia e Imogene.

S: E como é que Shakespeare encara Ofélia?

C: Acredito que do mesmo modo que eu.

S: Não concordo. Se Ofélia não passasse realmente de uma tôla, ela degradaria Hamlet.

C: Ela só é necessária para tornar a peça tôda um pouco mais patética. Mais nada. O crítico inglês M. S. Jameson acha que ela sempre foi bôba, desde criança. Pode ser que ela tenha levado um susto porque um menino trepado numa grade fêz caretas para ela.

S: Se Hamlet rejeita uma menina tôla, não há o menor interêsse; mas se êle está tão fora da realidade que chega a renunciar a uma môça pura e encantadora — então temos uma tragédia.

C: Não vejo nada disso. Essa é uma criaturinha mesquinha.

S: Então por que razão êle a amava?

C: Êle só amava sua própria imaginação; a mulher que imaginava.

S: Isso terá de ser explicado durante o intervalo.

C: O êrro de Hamlet reside no fato de que êle também pensava que Rosencranz e Guildenstern eram seus amigos.

S: Mas êle nunca acha que êles são seus amigos. Muita gente já tentou sugerir essa idéia no palco, mas é inteiramente errado. Êle só amava Horácio.

C: O êrro de Hamlet era o de pensar que todo o mundo era tão puro quanto êle. E é por isso que êle gostaria que êles fôssem seus amigos. Por exemplo, êle fica contentíssimo de ver Rosencranz e Guildenstern.

S: Isso não aparece no texto. A Horácio êle saúda com afeição, mas a êsses dois, muito pelo contrário, com frieza.

C: Um dos momentos mais críticos da peça é o aparecimento de Rosencranz e Guildenstern. Hamlet quer tê-los consigo. São bons amigos dos tempos de escola; e é por isso mesmo que os mandou chamar, para ter a oportunidade de reviver a velha amizade.

S: Mas não foi Hamlet quem os mandou chamar; foi o Rei.

C: Sim, mas o fato é que se criaram juntos.

S: Muita gente é criada junto! Há uma grande diferença entre ser criado junto e ser amigo.

C: Muito certo. Quando êles descobriram que Hamlet não havia herdado a coroa, êles se passam para o lado do Rei.

S: Todos êsses são detalhes que, é claro, são muito importantes; mas a idéia principal, básica, tem de ser a da colisão entre dois princípios mùtuamente destrutivos — o espírito contra a matéria. E o nosso problema de palco durante tôda a peça é o de encontrar o tom correto para a matéria e o tom correto para o espírito. Que estilo deve ser adotado para cada um dêles? E, além do mais, êsse estilo não deve ser apreendido intelectualmente, mas pictòricamente.

C: Eu só vejo um homem livre na peça. Ofélia, Laertes e Polonius estão todos sob a influência do Rei; e Ofélia, além disso, está sob a influência de Laertes.

S: Sim, êsses são traços tirados à vida, inteiramente realistas, e os atôres devem procurar atingi-los em sua caracterização. A atriz (Ofélia) deve procurar conseguir, nesta cena, dar um certo toque de mesquinharia ou pequenez. Polonius é um cortesão hábil, porém baixo e desprezível; e muito embora seu aspecto geral seja bastante humano, e sem excessos, é preciso que em sua maneira de ser, em seu tom, o cortesão servil seja revelado. E deve ser interpretado de forma inteiramente realista, ao ponto da banalidade.

C: Você acha?

S: E essa mesma gente, na presença de Hamlet, deve transformar-se em uma série de caricaturas sutis; não cômicas, mas caricaturas trágicas. Assim, talvez, o público perceba a sua idéia.

C: Eu não gostaria de cortar nada em Shakespeare, mas esta cena parece ter muito pouco que valha a pena sublinhar ou destacar em qualquer forma. O que eu gosto nos italianos é sua capacidade de deslizar pelo texto, e dizer com tanta facilidade passagens como esta, que não contém nada de importante. Fazem isso com tanta facilidade, parece que estão jogando uma bola de um lado para outro. Isso alivia o público, evita cansá-lo sem proveito, e dessa maneira êle fica apto a assimilar as passagens importantes quando aparecem.

S: Isso é a sua impressão pessoal. Eu não diria a mesma coisa. Êsse estilo de interpretação não é mais nada do que o velho sistema da "companhia estável".

C: Não concordo. Já tenho visto pequenas companhias que o fazem com plena consciência. É um estilo muito sutil de interpretação.

S: Um diretor italiano que organizava essas companhias estáveis certa vez me explicou por que é que êles faziam isso. Acontece que o ator principal, que fazia o Hamlet, não tinha muito talento, então êles recorriam a êsse método para fazê-lo sobressair — e um dos recursos mais fáceis é o de apressar o mais possível tôdas as cenas nas quais Hamlet não aparece.

C: Não estou falando de nenhuma companhia em particular. O que quis dizer é que a capacidade de isolar o essencial em duas ou três pinceladas e de passar de leve por tudo o que é relativamente sem importância é, de modo geral, um atributo da arte italiana, e que isso é seu ponto forte não só na arte teatral como também na pintura.

S: Sim, êsse é o método italiano, em geral.

C: Sim, mas eu acho que êle pode ser fàcilmente adquirido.

S: Para fazer-se isso, para fazer com que uma cena corra fluente, sem que chame muita atenção, é preciso que haja

um mínimo de movimento. E por essa razão pensei que todos poderiam ficar sentados.

C: Mas todos já estavam sentados na cena anterior!

S: Não se esqueça que a coisa mais difícil que existe para um ator é ficar de pé no meio de um palco vazio.

C: Sim, sim, eu sei! Mas você já imaginou Ofélia aqui, a fazer caretas, em lágrimas, sem nenhuma emoção interior, em pé, sempre no mesmo lugar, sem fazer um gesto supérfluo, sem fazer um só movimento?

S: E você conhece alguma atriz capaz de fazer a cena assim? Você acha, por exemplo, que a Duse seria capaz de fazê-lo?

C: *(às gargalhadas)* Ora, a Duse sairia voando por todo o palco, nessa situação!

S: Então, quem?

C: Creio que não há só uma, mas várias atrizes, que seriam capazes de fazê-lo.

S: Eu sei de uma, mas em compensação ela não gosta de falar.

C: Quem?

S: Isadora Duncan.

C: Isso não. Ela não podia.

S: Eu já vi. O que você espera de um ator é muito interessante, mas precisa que o ator seja um gênio.

C: Qual de suas atrizes tem mais senso de humor? A mim parece que seja Madame Lilina. Creio que ela teria a capacidade de realizar essa tarefa. Seja como fôr, eu gostaria que tôda a cena se passasse com um mínimo de movimento. Afinal das contas, não há ação na cena; só conversa.

S: E o que é que Laertes faz, na hora de sair?

C: A minha impressão é que tôda a cena tem de ser apresentada do lado direito da platéia. E a mim parece que, à medida que a conversa vai chegando ao fim, todos êles, imperceptìvelmente, suavemente, se vão aproximando do ponto pelo qual entraram. Shakespeare nunca tem emoções ou climas que devem ser encontrados nas entrelinhas. Êle é claríssimo. No teatro contemporâneo o clima muitas vêzes não é criado pelas palavras mas sim pelo que está entre as linhas, mas em Shakespeare êle é criado principalmente e inteiramente pelas palavras em si.

S: Sim, mas mesmo assim é preciso fazer com que o público preste atenção às palavras.

C: Exatamente a minha intenção ao criar cenários tão simples; e gostaria que os movimentos também fôssem simples, e pouco numerosos.

S: Por que é que você acha que nós usamos tantas marcações em Chekhov?

C: Porque elas emanam da peça.

S: Sim; mas, estritamente, não há movimento em Chekhov. Nós fazemos com que os personagens se movam simplesmente para fazer o público segui-los e ouvi-los.

C: Sim! sim!

S: E a coisa mais difícil que há é fazer dois atôres ficarem parados e ter um diálogo longo. Imediatamente a coisa fica teatral. Não teatralmente bom, mas banal e surradamente teatral. Então o que é que se faz, para se obter uma teatralidade que não seja banal, mas sim artística? Em uma de nossas produções, o DRAMA DA VIDA (de Knut Hamsun) encontramos um meio.

C: Mas aqui as próprias palavras são belas. A idéia aparece em cada palavra.

S: É preciso não esquecer, em primeiro lugar, que o texto está traduzido, não sendo mais, portanto, tão belo quanto era no original. E há outro ponto importante: para ouvir palavras belas é preciso que elas sejam belamente enunciadas. E além do mais, você quer que os atôres desta cena fiquem todos de pé. A mim parece que as posições sentadas são mais ricas em poses. Quando se está de pé as possibilidades são mínimas. Se os atôres estivessem sentados, seria muito mais fácil variar as atitudes.

C: Sim, mas o que eu quero é um mínimo de movimento durante todo o espetáculo. Eu gostaria que os atôres, sem tomarem atitudes esquisitas em sua busca de simplicidade, compreendessem que um espetáculo shakespeareano não exige muita variedade de atitudes ou movimentos. O sentido de Shakespeare está em suas palavras. E é possível traduzi-las em têrmos de movimento e interpretações apenas sob a condição de que as atitudes e os movimentos sejam reduzidos a um mínimo.

E agora gostaria de gastar os últimos minutos resumindo os pontos que procurei ressaltar nessas últimas semanas. Em primeiro lugar, disse que a razão de ser destas palestras era a existência de confusão e ressentimento a respeito do Método, que cresceram a uma tal proporção, não só entre a imprensa e o público, como até mesmo entre atôres, que me parecera conveniente ventilar pùblicamente o problema, para conseguirmos esclarecer algumas de nossas dúvidas, ou, pelo menos, a nossa própria atitude em relação ao Método.

Disse que os vários grupos em luta eram, em primeiro lugar, os "devotos" — aquêles que julgam que têm um monopólio do sentido mais profundo e verdadeiro do Mestre, e que todos os outros atôres, que vivem fora do templo dos templos, são infiéis. Depois há outro grupo que chamei os "injustiçados furiosos" — que são aquêles que são sempre agressivos, e

que usam a palavra Método como se fôsse uma injúria; mas que, muitas vêzes, parecem achar que estão sendo privados de alguma coisa. Um terceiro grupo, os "confusiosistas atônitos", são os que têm uma noção vaguíssima sôbre o Método, adquirida numa revista de cinema, ou debaixo de um secador de cabelos, e que podem ser tanto Devotos quanto Injustiçados, mas que não têm a menor idéia do que estão dizendo. E por fim temos um outro grupo, de pessoas que têm um interêsse normal em tôdas as técnicas teatrais, uma das quais é o Método de Stanislavski. Sentem uma certa curiosidade a respeito do assunto; têm interêsse nêle porque é parte integrante de sua profissão. Ou sabem alguma coisa sôbre o Método, mas gostariam de saber mais para poder ter uma opinião formada a respeito — mas a respeito do Método em si, e não a respeito de um boato qualquer. E é o número dos que se incluem nesse grupo que eu gostaria de aumentar por meio destas palestras.

Mais adiante declarei que o Método de Stanislavski é apenas *uma* técnica teatral, e que há muitas outras, e mencionei algumas. Tentei ressaltar o fato de que todo artista tem uma técnica qualquer, queiram êles ou não confessá-lo ou dar-lhe um nome, e que tôda a questão se resume em saber se a técnica que usam tem, como objetivo (consciente ou inconsciente) a auto-exploração do ator, ou a interpretação de um texto e de um papel. E disse também que a técnica é um meio, e não um fim, em si, e que é um guia, e não um tabu, que é alguma coisa que deve estar à disposição do ator para ajudá-lo a solucionar um momento difícil, se assim fôr necessário. Pode haver atôres para os quais a técnica nunca será necessária, que tenham um sentido exato do que deve ser feito, corretamente, a todos os momentos. Mas nunca é bom confiar demais nessa idéia. Mesmo que um de vocês se considere incluído entre êsses abençoados, talvez ainda assim valha a pena tentar descobrir o que é essa tal técnica da qual você não precisa!

Expliquei então que a técnica particular de que estávamos tratando nestas palestras, o Método de Stanislavski, tinha sido elaborada por um diretor atuante, profundamente humano, que procurou identificar *o que é que lhe parecia que os bons atôres faziam quando eram bons,* estudando inúmeros grandes atôres, e observando-os em seus momentos mais impressionantes. Procurei então mostrar qual era a atitude de Stanislavski em relação a seu próprio Método. Não que êle precise de mim para defendê-lo, pois foi um diretor notável, durante meio século. Sua reputação, à parte de seu Método, está sòlidamente estabelecida, no mundo inteiro, por suas produções. Mas sua atitude, segundo todo o material que me foi possível reunir de coisas que êle próprio disse, era extremamente fluida. Por mais de cinqüenta anos êle mudou e experimentou e melhorou, sem parar. Teve vários períodos diferentes em sua vida, e pelo menos três dêles são importantíssimos, durante os quais fazia sempre novas experiências. Até sua morte, passou a vida a procurar meios de auxiliar o ator em seu trabalho. E enquanto que Stanislavski relutou muito em dar a suas conclusões qualquer forma permanente, e só concordou em publicá-las diante de prolongada insistência, há muita gente por aí que não hesita em dizer, com a maior segurança e rapidez, exatamente qual é a natureza dessas conclusões.

Mencionei então uma circunstância que me parece explicar algumas das incompreensões que existem ainda hoje, e que é o fato dos dois volumes que reúnem todo o sistema, A PREPARAÇÃO DO ATOR e A COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM, que êle concebeu ao mesmo tempo, terem sido publicados com um intervalo de treze anos. O primeiro foi publicado em 1936, e o segundo em 1949. É muito possível que atenção demais fôsse naturalmente dada ao primeiro volume, fazendo com que muita gente já tivesse decidido o que o homem queria dizer muito antes do segundo volume sair e mostrar o reverso da medalha. Creio que muitos dos que

implicam com o sistema, se quisessem ter o trabalho de ler o segundo volume, teriam muitos de seus problemas resolvidos, pois sempre reclamam justamente a respeito de problemas de voz, de prosódia, e de resmungações. Todo êsse assunto é tratado com extrema clareza no segundo volume.

Creio que a leitura do segundo volume, para se saber exatamente qual é a opinião de Stanislavski sôbre êsses pontos, é uma contribuição decisiva para que uma grande parte da confusão se esclareça.

Cheguei então ao problema da "verdade" ou "autenticidade", e perguntei se as pessoas que sempre falam em "viver o papel" estão mesmo vivendo o papel ou apenas vivendo a si mesmas e juntando à sua vida as palavras do autor. E muito embora me tenha declarado como sendo "do lado" da verdade, tentei ao mesmo tempo esclarecer que a verdade, na arte, é conceito muito mais amplo do que a necessidade simples, auto-indulgente, do ator de se sentir à vontade. Muitos elementos formam um momento de verdade do teatro, e o sentimento autêntico do ator é uma parte dessa verdade, mas não a verdade tôda; e a meia-verdade no palco é tão falsa quanto a meia-verdade na vida real. Como encarar, perguntei eu, a forma de expressão, o *uso* que se deve fazer, da verdade de cada um? Ela será a verdade daquele papel, a verdade daquela situação, a verdade daquele momento, a verdade daquele autor, e também a verdade daquela produção em particular? Tôdas essas são verdades que compõem um certo momento. Disse que se a verdade é só de um ator — que se êle "sente tudo, lá no fundo" — mas todos os outros elementos de arte em sua atuação estão errados — que então, artìsticamente, não havia verdade. Dei a minha impressão de que não se deve apoiar a interpretação "indicada", que infelizmente muitas vêzes surte muito efeito, quando ela é baseada ùnicamente numa emoção imitativa; mas que é igualmente errado chamar de autêntica a interpretação que nasce de um sentimento incontestável, mas que é sentido individualìsticamente,

e mal expressado artìsticamente. Creio que devemos procurar uma verdade que não é só genuìnamente sentida, mas também artìsticamente controlada e corretamente aplicada ao personagem, ao tema, às circunstâncias e ao estilo determinado pelo autor e pelo texto em questão.

Daí passamos ao debate "ator ou artista?". Parece-me que já é tempo de expandirmos nosso interêsse para alcançar um sentido total do teatro, em lugar de vivermos apenas no mundo da técnica. Isso alargaria nossa atitude para com os próprios problemas práticos de interpretação.

Falamos a respeito da forma no teatro realista, e disse que o fato do ser realista não significa que o teatro perca a forma. O realismo tem uma forma sua, inteiramente definida, e tentei demonstrar no que ela consiste — a solução satisfatória, em tôdas as cenas, dos desejos, ânsias, intenções, ou como quiserem chamá-los, de cada personagem em relação à temática total da obra. E que essa forma pode ser anotada, e guardada, e usada para consulta, da mesma maneira que se pode consultar uma notação de dança ou uma partitura musical. Disse que o realismo tem seus problemas humanos, já que lida com o coração, a mente e a vontade do ator, mas que por essa mesma razão devemos interessar-nos mais ainda por tudo aquilo que possa contribuir para a preservação da forma. Na seção que intitulei, elàsticamente, "teatro poético", e em que incluí Shakespeare, os musicais e produções que implicam em problemas de estilo, ressaltei que um número ainda maior e mais exigente de questões de forma tinha de ser observado. Enquanto que no teatro realista nos preocupamos muito com *o que* se faz e *por que* se o faz, não se deve esquecer nunca de *como* se expressa êsse *que* ou *por que;* enquanto que no teatro poético, muito embora tudo deva emanar do *que* se faz e *por que* se o faz, tôda a questão de *como* se o expressa assume muito maior significação e exige um contrôle muito mais estrito.

E em conclusão, gostaria de dizer que seria ótimo se tôda a gente de teatro pudesse abandonar, por não passar de pura perda, de tempo e de energia, as acusações de falsidade que são atiradas entre uns e outros. O mêdo de ser falso tornou-se a coisa mais falsa do nosso teatro. E gostaria que tôdas as pessoas que chamam os que se interessam pelo método de Stanislavski ou por qualquer outro método, de falsos, poupassem suas energias e se dedicassem um pouco à introspecção. E êles que verifiquem se, com sua atenção voltada exclusivamente para a música das falas, a prosódia, o movimento, as atitudes, e tudo o mais a que chamam de "estilo", estão realmente construindo seu trabalho sôbre bases sólidas — sôbre bases "interiores" integralmente conscientizadas e realmente sentidas. Por outro lado, gostaria que os que acusam de falsa qualquer teatralidade, estudassem seus "exteriores" para verificar se o seu instrumental de interpretação (que inclui prosódia, gesto, movimento, aparência, atração cênica, personalidade, senso de ritmo, etc.) está integralmente desenvolvido. Todos êsses aspectos da arte interpretativa estão, acaso, recebendo a mesma devoção dedicada a arrancar do âmago alguma emoção? E que procurem saber se essa preciosa emoção que porventura possam ter está sendo realmente utilizada para servir o problema artístico a ser enfrentado no momento.

Estou convencido de que tôda arte tem de ter forma, de que a teatralidade deve emanar de um conteúdo real e ser nêle baseada, e de que a verdade não é desbotada nem limitadora quando recoberta por um sentido de forma e nutrida pela imaginação.

Muito obrigado, e boa-noite.

ÍNDICE

Nota do Editor 5

Introdução 7

Primeira Palestra — Antecedentes 11

Segunda Palestra — O método pròpriamente dito 29

Terceira Palestra — Algumas atitudes ante o método 53

Quarta Palestra — Os tabus do método 67

Quinta Palestra — "Autenticidade" na interpretação .. 85

Sexta Palestra — Atôres ou artistas 101

Sétima Palestra — O método e o teatro Poético 117

Oitava Palestra — Rotina de ensaio e síntese 131

✶

Êste livro foi confeccionado nas
oficinas gráficas de Saraiva S. A.,
à Rua Sampson, 265, São Paulo,
para a
EDITÔRA LETRAS E ARTES
Rua Rodrigo Silva, 14-A
Rio de Janeiro
terminando a impressão em
outubro de 1962.

✶